Studii de muzicologie

DONAȚIA
UNIUNII COMPOZITORILOR DIN
R. S. R.

PĂCARIU MARIN
nr
COLECȚIE PARTICULARĂ

vol. XI

Scanned with OKEN Scanner

Studii de muzicologie

Vol. XI

EDITURA MUZICALĂ
București — 1976

Scanned with OKEN Scanner

Coordonator științific:
CLEMANSA LILIANA FIRCA

Volumele de **Studii de muzicologie** apar sub îngrijirea Biroului Secției de critică și muzicologie al Uniunii compozitorilor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

NICOLAE CĂLINOIU

Unele probleme actuale privind activitatea de creaţie şi de difuzare a muzicii româneşti

Cultura noastră muzicală contemporană a devenit un fenomen ce se desfășoară multilateral și ascendent, îndeosebi în perioada care a urmat Congreselor al IX-lea și al X-lea ale Partidului Comunist Român. În spiritul programului ideologic elaborat de Congresul al X-lea, aprofundat și amplificat prin documentele plenarei din 3—5 noiembrie 1971, al prețioaselor indicații date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului nostru, cu prilejul întîlnirilor cu oamenii de cultură și artă, atît în domeniul activității de creație muzicală cît și în cel al artei interpretative, se constată afirmarea deplină a talentelor din toate generațiile, efervescența căutărilor artistice autentice, efortul rodnic pentru îmbogățirea vieții muzicale românești cu realizări corespunzătoare evoluției spirituale a omului de azi.

Grija Partidului Comunist Român, a conducerii sale, personal a tovarășului Nicolae Ceaușescu, pentru destinele culturii României socialiste, este subliniată cu multă pregnanță, înțelepciune și clarviziune, în istoricele documente adoptate la cel de al XI-lea Congres al P.C.R., ceea ce constituie un nou prilej de mobilizare a tuturor forțelor de creație și interpretare pentru continua dezvoltare a vieții muzicale românești.

Programul partidului, adoptat la cel de al XI-lea Congres, deschide în fața tuturor oamenilor de cultură și artă un orizont larg, un amplu cîmp de acțiune, pentru integrarea organică a culturii noastre în procesul de înfăptuire a societății socialiste multilateral dezvoltate și a înaintării spre comunism. În acest sens, întregului front al culturii, în toate compartimentele sale, îi revin sarcini sporite, de înaltă răspundere, pentru orientarea creației literar-artistice și a întregii activități cultural educative, în direcțiile afirmate în Programul partidului.

I. ÎNSEMNĂRI PRIVIND CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ – SARCINI ACTUALE ȘI DE PERSPECTIVĂ

Creația noastră muzicală a căpătat o înfățișare tot mai bogată în conținut și mai variată sub aspectul mijloacelor de expresie. Personalități creatoare cu preocupări stilistice diverse își consacră eforturile pentru a realiza opere în care să surprindă înaltele trăsături morale ale poporului nostru, bogata sa tradiție de cultură națională, patriotismul

și umanismul socialist. Alături de compozitorii vîrstnici și de cei care au ajuns la maturitate își afirmă talentul creator un număr însemnat de reprezentanți ai tinerelor generații. Bogatul profil spiritual al omului nou, elanul cu care întregul nostru popor participă la opera de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate, caracterul robust, optimist, generozitatea simțirii sînt trăsături evidente în multe din lucrările realizate în ultimii ani.

Se poate aprecia, de asemenea, că s-a adîncit cunoașterea de către compozitori a vieții contemporane din patria noastră, a temelor legate de istoria națională, de folclorul și tradițiile românești. Totodată, a fost lărgit contactul reciproc între compozitorii români și cei de peste hotare, ceea ce a dus atît la îmbogățirea experienței creatorilor noștri, cît și la o mai bună cunoaștere și prețuire a muzicii românești în străinătate. Astăzi, mai mult ca oricînd, creația muzicală românească se integrează în mod firesc în marea mișcare artistică contemporană, creîndu-și, prin lucrările muzicale cele mai reprezentative, un prestigiu binemeritat, atît în țară cît și peste hotare.

Eforturile celor mai valoroși compozitori au la bază convingerea că în conținutul vieții noi socialiste în tradiția muzicii naționale, în bogăția folclorului nostru, ce uimește pe iubitorii de muzică și pe specialiștii din întreaga lume, se află izvorul cel mai de seamă al originalității, calea cea mai durabilă pentru consacrarea creației pe plan universal.

Datorită condițiilor create, muzica românească s-a îmbogățit cu lucrări valoroase în diferite genuri, de la cîntecul coral și muzica ușoară pînă la concert, simfonie, operă, operetă, formele ample vocal-simfonice, muzică de cameră, care redau în mod convingător și nuanțat universul uman al epocii noastre.

Rezultatele obținute în domeniul creației muzicale s-au reflectat în mod pozitiv în elaborarea repertoriilor instituțiilor muzicale de spectacole și concerte, muzica românească ocupînd — an de an — un loc tot mai important, atît în privința calității, cît și ca număr de lucrări.

O serie de lucrări, realizate în ultimii ani, prevăzute în repertoriul instituțiilor muzicale de spectacole și concerte, atestă înțelegerea tot mai profundă a unor compozitori de a reflecta în creațiile lor, aspecte semnificative inspirate din lupta și activitatea partidului, din istoria patriei, din problematica actualității noastre socialiste. Între acestea menționez doar *baletele: Văpaia* de Mircea Chiriac, pe un libret de Constantin Cîrjan (inspirat din lupta comuniștilor pentru înfăptuirea insurecției naționale antifasciste armate, ai cărui eroi sînt prezenți în acțiunile de mobilizare a clasei muncitoare în jurul ideilor revoluționare), *Primăvara* de Cornel Trăilescu, pe un libret de Alecu Popovici (inspirat din lupta ilegală a uteciștilor), *Chemarea* de Tiberiu Olah (un omagiu adus momentului istoric de la 23 August 1944); *operele: Dreptul la dragoste* de Teodor Bratu (dramatizare după romanul autobiografic *Aveam 18 ani* de Ecaterina Lazăr, în care sînt înfățișate momente din lupta în ilegalitate a comuniștilor), *Bălcescu* de Cornel Trăilescu pe un libret de Val. Săndulescu (care evocă figura marelui patriot revoluționar Nicolae Bălcescu în jurul căruia gravitează o întreagă galerie de ilustre personaje ale istoriei naționale din perioada respectivă cu toate implicațiile grave și

Scanned with OKEN Scanner

ample ale momentului de la 1848), opera-frescă *Trepte ale istoriei* de Mihai Moldovan (în care se înlănțuie momente cruciale și personalități cu un rol de seamă în nașterea, evoluția și împlinirea idealurilor naționale ale poporului român), *Poesis* de Gheorghe Dumitrescu, inspirată din viața și opera lui M. Eminescu ; *operetele : Rodica* de Norbert Petri (acțiunea se desfășoară pe unul din marile șantiere ale țării), *Răspîntia* de Florin Comișel (inspirată din lupta ilegală a partidului împotriva dominației fasciste) etc.

S-au creat, de asemenea, numeroase lucrări simfonice, vocal-simfonice și de cameră, corale și de masă, lucrări pentru soliștii vocali și instrumentali, muzică ușoară și piese pentru fanfare care au contribuit la îmbogățirea repertoriului instituțiilor și formațiilor noastre artistice, al patrimoniului culturii muzicale românești.

Este o necesitate firească a vieții noastre spirituale realizarea unui mai mare număr de lucrări muzicale valoroase de operă, balet, operetă, lucrări simfonice și vocal simfonice, cîntece de masă și de muzică ușoară, care să exprime în forme artistice elevate, aspirațiile oamenilor muncii, entuziasmul lor constructiv, sensibilitatea aleasă și optimismul. Este o datorie de conștiință artistică și patriotică a compozitorilor din țara noastră de a reflecta, în creația lor, frumusețile ce ne înconjoară, dinamismul vieții noastre sociale, încrederea în viața și în viitorul luminos al patriei, făurit sub conducerea înțeleaptă a Partidului Comunist Român.

Și totuși, nu putem spune că publicul a primit din partea compozitorilor foarte multe opere, operete și balete cu caracter patriotic militant, partinic. Și nu toate s-au impus printr-o valoare artistică deosebită. Rămîne încă o problemă deschisă, căreia trebuie să i se acorde în continuare o atenție deosebită pentru ca într-un viitor apropiat să putem dispune de un număr sporit de astfel de lucrări, care prin conținutul și valoarea lor artistică să contribuie într-o mai mare măsură la educația patriotică, etică și estetică a oamenilor muncii din țara noastră.

În domeniul creației simfonice, vocal simfonice și de cameră, deși în ultimii ani s-au obținut succese importante, consider că dispunem de prea puține lucrări valoroase cu un pronunțat caracter patriotic, militant. De asemenea, în unele din lucrările unor compozitori, se manifestă tendința de a aborda modalități abstracte de exprimare, realizînd o muzică înstrăinată de fondul emoțional al artei sonore, cultivînd fie formule rigide, fie hazardul, lipsa de logică a construcției, ceea ce duce la apariția unor lucrări lipsite de inteligibilitate, de frumos, de atracție. Chiar din titlul unora din acest tip de lucrări decurg asociații cu categorii ale arhitecturii, sculpturii, geometriei etc. Este știut că înclinația de a compune lucrări cu un caracter cît mai abstract, pornind de la structuri sonore în care logica muzicală este pulverizată în înlănțuiri arbitrare de sunete ce nu comunică nici o idee și nici un sentiment, are ca efect îndepărtarea auditoriului de la fenomenul muzical contemporan.

Nu pledez pentru o limitare a orizontului de preocupări al compozitorilor. Aceasta ar fi contrariu progresului de ansamblu al muzicii. Varietatea de stiluri și de limbaj este determinată de însăși necesitatea reflectării multiple a realității societății socialiste. Dar această *libertate* trebuie să conțină în sine, în mod implicit, *responsabilitatea* actului de

Scanned with OKEN Scanner

creație, ca de altfel și al celui de *interpretare* și de *apreciere* a muzicii, în sensul concordanței cu specificul cerințelor estetice ale unui public real, istoricește format și susceptibil de formare. A nu ține seama de aceasta, înseamnă a dispensa muzica de finalizare, a o sorti arbitrariului, inutilității. Cu toate succesele obținute pînă în prezent este necesar ca toți compozitorii noștri să se încadreze, cu operele lor, într-o și mai mare măsură, în ampla activitate de educare muzicală a marelui public. Și în acest sens creația muzicală cu caracter patriotic, partinic are un rol covîrșitor. Viața noastră muzicală are nevoie de un număr sporit de lucrări programatice, lucrări lirico-dramatice, în care să fie înfățișate teme importante din lupta eroică a poporului condus de partid, din activitatea revoluționară a clasei muncitoare, sub conducerea comuniștilor, teme din contemporaneitate.

Locul și rolul muzicii — și, în general, al artei — în procesul de educație multilaterală a maselor, de formare și dezvoltare a conștiinței socialiste au fost definite cu claritate în documentele partidului nostru, în cuvîntările rostite de secretarul general, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Cu prilejul Adunării generale a compozitorilor și muzicologilor, din decembrie 1968, secretarul general al partidului afirma : *„...Este cunoscut că în fiecare epocă marea artă reflectă imperativele vieții sociale, idealurile oamenilor, existența, munca și preocupările celor ce muncesc, că marii compozitori s-au confundat întotdeauna cu momentele de seamă ale istoriei țării lor... Poporul nostru prețuiește tot ceea ce s-a făurit mai bun în trecut în această sferă de creație, ca în toate domeniile de activitate, de altfel, și, aducînd un omagiu înaintașilor, ne îndeplinim o sacră îndatorire față de ei, cît și față de poporul nostru. În același timp considerăm că aceasta reprezintă un apel adresat oamenilor de artă de astăzi de a urma exemplul înaintașilor, servind cu abnegație poporul, cauza construcției socialiste... Ceea ce conferă prestigiu și autoritate muzicii noastre în ochii celorlalte națiuni, ceea ce face să-i sporească valoarea pe plan internațional este nu imitarea sau copierea unor curente sau școli — la modă în străinătate —, ci exprimarea fidelă a personalității psihice și morale a poporului nostru, a caracteristicilor sale sufletești, a țelurilor supreme, cărora își consacră elanul și forțele creatoare“.*

Apar aici definite cu limpezime coordonatele ideologice ale creației muzicale : caracterul angajat al artei, raportul dintre tradiție și inovație, dintre național și universal, trăsăturile specifice originalității artei poporului nostru etc.

Arta muzicală în conștiința socială a epocii noastre, raporturile dialectice ale acesteia cu viața, dimensiunile majore ce-i sînt astăzi conferite izvorăsc din generoasa tradiție a culturii muzicale românești, dar mai ales din imperativele epocii contemporane care solicită creatorului participarea angajată și responsabilă la formarea și modelarea spiritualității omului.

Este o datorie de onoare, patriotică și artistică pentru compozitorii noștri de a scrie opere valoroase, cu caracter partinic, în care să vorbească despre faptele eroice ale comuniștilor, despre rolul covîrșitor al partidului, despre faptele de istorie scrise de eroii zilei de azi.

Scanned with OKEN Scanner

În procesul evoluției culturii noastre contemporane, al clarificării teoretice și ideologice, al înfloririi multilaterale a personalităților, diversificării stilistice, stimulării apropierii creatorilor de viață, un rol covîrșitor, așa cum am menționat în introducerea acestui studiu, l-au avut documentele Congreselor al IX-lea și al X-lea ale P.C.R., ale plenarei din 3—5 noiembrie 1971, și mai recent, istoricele documente adoptate de cel de al XI-lea Congres al Partidului. În spiritul politicii generale a partidului au fost fundamentate ideologic trăsăturile primordiale ale creației literar artistice, rolul creatorului în societate, funcția social-educativă a artei și libertatea de creație, în scopul valorificării depline a întregului potențial al frontului nostru artistic, orientării marxist-leniniste a activității creatoare și teoretice.

În acest spirit de exigență, deopotrivă profesională, artistică și politică cetățenească, de înțelegere profundă a rolului și sarcinilor ce revin compozitorilor, în prezent s-a trecut la elaborarea unui plan de creație care, fără a îngrădi inițiativele creatoare, să fixeze pentru o perioadă de timp (pînă în 1980) principalele obiective necesare a fi realizate în domeniul creației muzicale. În cadrul acestui plan, se va acorda o atenție deosebită lucrărilor necesare vieții muzicale românești și în primul rînd celor dedicate unor aniversări și evenimente importante din viața partidului și poporului nostru, unele dintre ele fiind deja consemnate în planuri de măsuri ale conducerii partidului, privind întîmpinarea și sărbătorirea acestor date calendaristice. Dintre evenimentele mai importante, pînă în 1980, menționez : „100 de ani de la cucerirea independenței de stat a României", „70 de ani de la răscoalele țărănești din 1907" și „30 de ani de la proclamarea Republicii" — în 1977 ; „130 de ani de la revoluția din 1848" și „60 de ani de la desăvîrșirea unității naționale" — în 1978 ; „120 de ani de la Unirea Principatelor" și „50 de ani de la greva minerilor din Valea Jiului" — în 1979 ; „40 de ani de la prăbușirea Doftanei" și „250 de ani de la nașterea lui Horea" — în 1980.

În urma discuțiilor purtate cu compozitorii, o parte dintre ei și-au anunțat deja opțiunile de creație, specificînd tema și genul lucrării. Planul va rămîne deschis și va fi îmbogățit pe parcurs cu noi propuneri, în toate genurile muzicale, în vederea obținerii unui număr sporit de creații, care să îmbogățească în continuare patrimoniul culturii noastre socialiste și să contribuie la formarea și educarea omului nou, cu o conștiință înaintată, în spiritul istoricelor documente adoptate de cel de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român.

II. REPERTORIUL — PROGRAMUL IDEOLOGIC ȘI ARTISTIC FUNDAMENTAL AL INSTITUȚIILOR MUZICALE DE SPECTACOLE ȘI CONCERTE

Una din sarcinile cele mai importante ce revin factorilor de conducere din instituțiile artistice, ca și a forurilor care le îndrumă, o constituie elaborarea repertoriului. Repertoriul rămîne — în ultimă analiză — aspectul esențial și hotărîtor al activității unei instituții de spectacole sau concerte. El reprezintă *programul ideologic și artistic*

Scanned with OKEN Scanner

fundamental al instituției : calea prin care pătrund în mintea și inima spectatorului ideile și sentimentele care l-au animat pe creator. De aici, răspunderea deosebită care incumbă la toate nivelele la care se hotărăște *ce, cum* și *cît* anume se difuzează.

Alcătuirea repertoriului reflectă, așadar, capacitatea ideologică și profesională a comitetelor oamenilor muncii din instituțiile artistice, orientarea lor, obiectivele de perspectivă pe care le au în vedere. Pe de altă parte, nivelul interpretativ al colectivului, oricît de ridicat ar fi, nu devine eficient, nu e pus în adevărata sa valoare, decît în măsura în care poartă, transmite, idei generoase, umaniste, înalt patriotice — pîrghii de seamă în determinarea unor mutații în concepțiile sociale, etice și estetice ale publicului, în sensul ridicării conștiinței pe treapta superioară a gîndirii celei mai înaintate, a gîndirii comuniste. Am menționat acest aspect tocmai pentru a sublinia că înzestraților noștri interpreți, aplaudați cu îndreptățire și îndrăgiți de public, trebuie să li se ofere — printr-un repertoriu bine întocmit — prilejul afirmării depline a personalității lor ; de altfel, însăși creația lor interpretativă este stimulată, capătă un plus de strălucire și de vibrație umană, atunci cînd vehiculează ideile înflăcărate ale artei autentice, militante.

Nu pentru a repeta niște adevăruri binecunoscute insist asupra unor aspecte privind importanța și elaborarea unui repertoriu bine orientat, ci pentru că nu se poate concepe o *evoluție* a metodelor de conducere științifică, în afara unei reactualizări periodice, a unor analize și revizuiri temeinice a experienței dobîndite în activitatea curentă de îndrumare și control a instituțiilor muzicale de spectacole și concerte.

Dintre multiplele aspecte care trebuie avute în vedere pentru elaborarea unui repertoriu corespunzător, în spiritul exigențelor tematice și artistice generate de documentele de partid, de prețioasele indicații ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului nostru, mă voi referi, în studiul de față, numai la problemele legate de *promovarea creației originale*, aceasta fiind una din sarcinile centrale ale instituțiilor muzicale.

În toate întîlnirile din ultimii ani cu conducerea instituțiilor artistice, consfătuiri și ședințe ale Comisiei de repertoriu, în plenare ale Consiliului Culturii și Educației Socialiste revine, ca un leit-motiv, necesitatea asigurării în repertoriu, în primul rînd a unei ponderi corespunzătoare a creației originale, valorificarea — pe toate căile — a valorilor culturii noastre, respectiv a culturii muzicale românești, din trecut și de astăzi. Și, într-adevăr, se poate aprecia că principiile politicii noastre de repertoriu rezervă un loc important creației muzicale naționale, văzînd în aceasta o sursă inestimabilă de educație patriotică, progresistă.

Astfel, dacă în stagiunea 1973/1974 operele și teatrele muzicale au programat — alături de pagini consacrate din creația universală — 18 premiere cu lucrări românești (dintre care 10 inedite), în stagiunea actuală 1974/1975, au fost programate 25 de premiere românești (dintre care 14 în premieră absolută — 5 opere, 4 operete și 5 balete), ceea ce reprezintă 50% din totalul premierelor. De asemenea, aproape 1/3 din numărul de execuții ale filarmonicilor au fost execuții de lucrări muzicale românești, ceea ce a asigurat prezența unei lucrări autohtone în fiecare concert simfonic. Numărul execuțiilor cu lucrări românești în

Scanned with OKEN Scanner

primă audiție locală sau absolută (302), a depășit pe cel al reluărilor (234), ca urmare a rezultatelor obținute pe planul creației muzicale cît și al efortului depus de instituțiile artistice pentru continua înnoire și diversificare a programelor simfonice.

O preocupare mai susținută se observă și din partea ansamblurilor artistice, pe linia promovării unui repertoriu de calitate, care să contribuie la valorificarea corespunzătoare a tezaurului folcloric din patria noastră, prezentînd, totodată, în modalități specifice, momente muzical-literar-coregrafice pe diferite teme, inspirate din actualitatea României socialiste.

În ceea ce privește teatrele și secțiile de estradă, activitatea acestora se află sub semnul unor înnoiri structurale. Deși activitatea lor s-a îmbunătățit simțitor, este necesar să se depună eforturi în continuare, pentru ca noile spectacole să-și concentreze atenția într-o și mai mare măsură, spre reliefarea a ceea ce este nou și înaintat în comportarea oamenilor de la noi, satirizînd în același timp manifestările învechite, înapoiate, antisociale.

Deși în ultimii ani prezența creației muzicale românești în repertoriul instituțiilor artistice s-a îmbunătățit — ca număr și calitate — consider că această problemă rămîne și în viitor una din sarcinile importante, căreia trebuie să i se acorde toată atenția, pentru a asigura continua înflorire și dezvoltare a vieții muzicale românești, în lumina exigențelor preconizate de documentele de partid.

Este un adevăr elementar că arta se face pentru public ; *lui* îi este dedicat efortul compozitorului, reacția *sa* trebuie avută în vedere pe întregul parcurs al nobilului și dificilului act de creație. De la opera de artă publicul așteaptă ca ea să reflecte aspirațiile și preocupările sale, epoca și generația din care face parte, avîntul constructiv și dragostea fierbinte pentru partid, pentru patria socialistă, pentru oamenii săi harnici și pricepuți, veseli și deschiși la suflet, capabili — totodată — de sentimente profunde. Adeziunea la opera de artă este direct proporțională cu modul în care autorul a fost preocupat — și a reușit — să redea acest univers complex.

Cele mai de seamă pagini ale muzicii românești confirmă acest adevăr, rămînînd — prin tematică și limbaj — foarte familiare ascultătorului de la noi. Pe această cale se poate acționa, eficient și organizat, asupra formării sale intelectuale, asupra profilului său etic.

Desigur, problema e departe de a fi simplă. Accesul publicului larg la formele culte ale muzicii este determinat — între altele — și de parcurgerea obligatorie a unor etape esențiale. Muzica românească, datorită condițiilor istorico-sociale binecunoscute, a îmbrăcat hainele artei profesioniste abia de un secol și ceva ; ea aparține — în marea ei majoritate — sferei de artă contemporană, ridicînd probleme specifice în ceea ce privește accesibilitatea imediată. Conceptul de „creație națională" prezintă, în cazul țării noastre, anumite particularități care o disting de culturile muzicale de mai veche tradiție. De unde rezultă nu numai locul aparte pe care trebuie să-l ocupe în preocupările de repertoriu, dar și supletea și inventivitatea de care trebuie să dea dovadă instituțiile artistice în realizarea consecventă a misiunii culturale ce le revine.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este vorba de a trasa un semn de egalitate între prezența numerică în repertoriu a muzicii românești și imensul tezaur al culturii muzicale universale din toate timpurile. Dar în „marele concert" al popoarelor școala noastră națională — așa tînără cum este — aduce însă o notă particulară, pe care avem datoria de a o face auzită cît mai distinct. Procesul istoric de afirmare a culturii muzicale românești este în mîinile noastre, ale instituțiilor muzicale de spectacole și concerte, ale forurilor — locale și centrale — care le îndrumă.

Fără a nega pasiunea și devotamentul pe care multe instituții muzicale le vădesc în investigarea și promovarea creației originale, trebuie să arătăm că în activitatea cotidiană persistă unele deficiențe care umbresc rezultatele bune obținute. Este vorba de unele fenomene de „oboseală', de revenire șablonardă la aceleași și aceleași „formule salvatoare", care — chiar cînd satisfac aspectul statistic al problemei — nu contribuie în măsura cuvenită la valorificarea pe un plan superior al zestrei spirituale a poporului nostru.

Trebuie să recunoaștem deschis că spectacolul de operă și de balet aparținînd creației românești, ca și lucrarea românească din programul de concert, nu ocupă întotdeauna locul care li se cuvine în practica noastră curentă. Și aceasta în ciuda cifrelor crescînde de la o stagiune la alta, în ciuda consensului unanim — cel puțin teoretic — al celor care, sub o formă sau alta contribuim la elaborarea planurilor de repertoriu.

Deși în ultima vreme situația din acest punct de vedere s-a îmbunătățit în mod substanțial, apar încă multe concesii, izvorîte dintr-o conjunctură locală, de moment, adeseori lipsite de o motivare reală, care impun modificări de programe și din păcate, tocmai lucrarea românească este cea sacrificată. De cele mai multe ori, aceste modificări se datoresc atît dezinteresului sau lipsei de informare, cît și modului superficial în care înțeleg unele conduceri ale instituțiilor artistice, să-și rezolve, pe linia minimei rezistențe, aspectele legate de realizarea planului de încasări. Nu vreau să minimalizez aspectele de ordin economic, însă o rentabilitate reală nu se asigură, în prezent, nici cu lucrările din repertoriul universal. Practica noastră curentă arată că atunci cînd există preocuparea deplină pentru selecționarea celor mai valoroase creații și cărora li se asigură o valorificare superioară în spectacole sau concerte, sălile devin neîncăpătoare, ceea ce atrage după sine și realizarea planului de încasări.

Pe de altă parte, modul de programare a lucrării românești în cadrul unui concert — sau a spectacolului românesc în agenda săptămînală (sau lunară) a teatrului — nu trebuie să devină pentru spectator o sursă de neîncredere sau de comparații evident defavorabile. Dimpotrivă, întreaga noastră experiență organizatorică și artistică este chemată să discearnă, de la caz la caz, asupra modalității optime de programare. În acest sens, includerea mecanică a lucrării românești în indiferent ce program, sau revenirea periodică a spectacolului românesc, independent de structura afișului săptămînii, nu înseamnă încă promovarea autentică, deliberată și responsabilă, a creației originale.

Să nu uităm că prejudiciul moral, provenit din programarea excesiv de prudentă — sau, dimpotrivă, indiferentă — a repertoriului româ-

Scanned with OKEN Scanner

nesc, este poate mai grav decît cel material, cauzat de participarea insuficientă a publicului la o asemenea manifestare. Ne plîngem uneori că spectatorii nu au încredere în noile lucrări românești. Dar cum va căpăta spectatorul această încredere, dacă unele instituții — prin felul în care le programează — trădează ele însele teama și neîncrederea față de ele! Bunăoară, nu se poate spune că teatrele noastre de operă nu ar avea în repertoriu lucrări din literatura națională. Care este însă ponderea spectacolului românesc în stagiune? Trei sau patru titluri pe lună... Ce idee își poate face spectatorul despre un spectacol românesc, pe care nu l-a văzut încă, dacă programarea acestuia în stagiune apare atît de sporadică?

Promovarea creației originale este un act de cultură, care reclamă o politică de repertoriu înțeleaptă, elastică, vizionară. Și încă ceva: *convingere*, o convingere sinceră, autentică, privind calitatea muzicii pe care o promovăm. Aici nu pot fi făcute concesii nici compozitorilor, nici interpreților. O muzică nu se poate susține decît prin ea însăși. Nonvalorile sfîrșesc totdeauna prin a se autodizolva. O lucrare de certă valoare, în schimb, are nevoie de convingerea și curajul celui care, o lansează, în deplină cunoștință de cauză. Iar uneori, pentru a se impune definitiv, este necesară perseverența, chiar dacă aceasta implică riscuri materiale.

Cultura este o investiție „pe termen lung". Este nevoie de credit moral — uneori și material — în procesul de afirmare a creației noi, care însă — dacă e cu adevărat valoroasă — va aduce cîndva și beneficii materiale.

Iată însă că se ridică, cu toată acuitatea, criteriul valorii.

În acest sens, se poate estima că instituțiile muzicale demonstrează în anii din urmă o orientare din ce în ce mai sigură. Și, ceea ce este și mai important, mult mai mult simț de răspundere.

Într-adevăr, oricît de calde ar fi recomandările Uniunii compozitorilor sau ale autorilor în privința noilor lucrări, conducerea fiecărei instituții în parte este cea mai în măsură să aprecieze oportunitatea înscrierii în repertoriu a unei lucrări sau a alteia în funcție de posibilitățile obiective de realizare ale colectivului de interpreți și de „pregătirea aperceptivă" a publicului local.

Pentru aceasta este însă nevoie de o perfectă cunoaștere a lucrărilor ce se propun a fi introduse în repertoriul fiecărei instituții muzicale.

Multe din lipsurile repertoriului unor instituții își au originea în cunoașterea insuficientă, unilaterală, a creației contemporane românești de către conducerile instituțiilor, dirijorii acestora și alte cadre artistice. Prin natura sa, esențialmente dinamică, procesul de creație artistică nu poate fi surprins decît „din mers". Niciodată nu se poate considera încheiată documentarea în acest domeniu, pentru că cunoașterea, chiar exhaustivă, a ceea ce s-a creat pînă *ieri* devine — inevitabil — neîndestulătoare *astăzi*, prin acele lucrări care vin să se adauge, necontenit, celor existente în tezaurul muzicii românești.

A fi în permanență „la zi" cu realizările compozitorilor noștri este o obligație fundamentală, căreia nu i se poate sustrage nici unul din

Scanned with OKEN Scanner

factorii de răspundere ai instituțiilor de spectacole și concerte. Tot atît de importantă este însă și capacitatea de a se orienta just în diversitatea de stiluri și tendințe, care caracterizează astăzi creația românească, capacitatea de a intui prompt valorile autentice și — mai ales — de a opta cu discernămînt matur pentru acele lucrări care corespund cel mai bine cerințelor actuale și de perspectivă ale publicului local.

Se înțelege însă că o asemenea cunoaștere, profundă și nuanțată, a fenomenului componistic contemporan presupune metode adecvate de documentare. Sîntem conștienți că listele de lucrări pe care Direcția de resort din Consiliul Culturii și Educației Socialiste le difuzează periodic instituțiilor interesate în vederea întocmirii repertoriului, sînt încă departe de a constitui un sistem de informare modernă, eficientă și selectivă. De altfel nu s-a pretins niciodată că o *listă* de titluri, oricît de judicios ar fi întocmită, ar putea scuti pe conducătorul unei instituții de *răspunderea personală* pe care și-o asumă prin includerea unei lucrări în repertoriu. Or, pentru aceasta, partitura trebuie cunoscută, apreciată, discutată în comitetul oamenilor muncii nu ca *titlu* de lucrare, ci ca o *muzică* anume. Numai așa repertoriul propus de o instituție va oglindi cu adevărat o concepție înaintată și responsabilă.

În legătură cu prezența în repertoriu a creației contemporane românești, consider că este necesar să mă opresc asupra unor aspecte mai importante, de natură să ofere unele puncte de reper în elaborarea repertoriului.

Primul dintre ele are caracter cantitativ, *numeric,* deși ne grăbim să precizăm că dincolo de aspectul „statistic", problema nu e lipsită de însemnătatea, de sensul unui autentic fenomen cultural. După cum se poate constata, activitatea componistică din ultimii ani este foarte bogată. Se scrie *mult,* atît de mult încît — cu toate eforturile — stagiunea muzicală nu poate cuprinde tot ceea ce se scrie și se recomandă pentru difuzare de către comisiile de specialitate ale Uniunii compozitorilor. O consecință imediată a acestei stări de lucruri : prezența creației originale în stagiune nu poate fi decît selectivă. Ce criterii trebuie avute în vedere cînd se face această selectare ?

Aici intervine cel de al doilea aspect. Este vorba de marea *diversitate* de conținut și de stil pe care o manifestă creația românească nouă. Caracterul de varietate devine evident chiar de la primul contact cu lucrarea. Există partituri de aspect convențional, scrise în forme ușor de identificat, pentru orchestre obișnuite, într-un stil — personal, desigur — dar ținînd de modalități consacrate de o tradiție mai recentă sau mai veche. După cum există lucrări a căror esență nu se lasă surprinsă decît la o analiză mai minuțioasă. Ele folosesc adeseori o grafie specială, care necesită chiar o „legendă", „un mod de întrebuințare" ; se adresează unor ansambluri instrumentale combinate neobișnuit ; „gramatica" folosită e și ea alta decît cea tradițională ; altele folosesc benzi de magnetofon cu un fond sonor imprimat în prealabil (uneori prelucrat electronic). Între cele două categorii de lucrări există, desigur, nenumărate forme intermediare.

Am arătat aceste aspecte pentru a sublinia cît de complexă și de responsabilă este sarcina celor ce-și propun să opereze o selecție obiectivă în universul artei contemporane în general. Pentru că dificul-

Scanned with OKEN Scanner

tățile de abordare a unora din partiturile noastre nu aparțin, în exclusivitate, autorilor ; ele sînt, totodată, produsul unei epoci deosebit de frămîntate din evoluția artei muzicale, cînd mutațiile stilistice (reale sau iluzorii) se succed cu repeziciune, iar decantarea valorilor se face foarte anevoie.

O justă orientare în problematica artei contemporane presupune, desigur, o vastă cultură generală și de specialitate, experiență artistică și de viață, dar — mai presus de toate — un înalt nivel politic și ideologic. Pentru conducerile instituțiilor artistice ca și pentru forurile care răspund de activitatea lor, problema orientării încetează de a mai avea doar o semnificație profesională, ci implică *răspundere politică*, în măsura în care deciziile care se adoptă afectează exercitarea de către instituții a funcției lor ideologico-educative.

Rezultă, așadar, că repertoriul instituțiilor artistice nu trebuie să fie un inventar „obiectivist" al tendințelor, curentelor, stilurilor existente în creația muzicală românească și de peste hotare, ci trebuie selecționate în mod critic — cu bună știință — acele lucrări care servesc cel mai bine ideea promovării și răspîndirii în marile mase a valorilor muzicale autentice.

Selecția acestor „valori autentice", nu este un lucru ușor, mai ales cînd avem de-a face cu lucrări noi, inedite. Dimpotrivă, justa diferențiere în acest domeniu reclamă timp, verificări succesive și multă circumspecție în ceea ce întreprindem. Dar și curajul inițiativei, convingerea că ceea ce facem este necesar chiar dacă întîmpină oarecare rezistență la început. Separarea valorilor reale de cele aparente, efemere, este un proces de profundă răspundere pentru cultura națională, în care nu au ce căuta concesiile, actele de bravură excentrică sau alte manifestări de subiectivism îngust.

Lucrările trebuie bine cunoscute, fiecare în parte. Și aceasta nu la primele repetiții, ci cu mult înainte, în faza de elaborare a propunerilor de repertoriu. Ideile preconcepute nu au ce căuta aici. Nu trebuie acordat, aprioric, credit nelimitat unor autori consacrați, după cum nu trebuie să se manifeste neîncredere față de cei tineri, încă neafirmați. Particularitățile stilistice sau de limbaj nu pot fi hotărîtoare. O simfonie scrisă în spiritul celor mai bune tradiții nu este, în toate cazurile, și o lucrare bună, utilă în viața muzicală. La fel cum aspectul mai puțin uzual al unei partituri, elementele din arsenalul muzicii „moderne" nu reprezintă temeiuri de evitare a lucrării. Acceptarea sau respingerea unei lucrări noi, trebuie să aibă o motivare profundă, estetică și ideologică, din care improvizația, lipsa de consecvență, arbitrarul „gustului personal" sau — și mai rău — concesia „din complezență" să fie excluse.

Desigur, există partituri de acces mai dificil, partituri ale căror valențe nu se pot revela nemijlocit. Ar fi profund nedrept să fie condamnate asemenea lucrări, printre care pot figura și capodopere, înainte de a ne convinge — nu superficial, ci concret — de slaba lor realizare sau de orientarea lor necorespunzătoare. Pentru asemenea lucrări (atît din creația românească, cît și din literatura universală), consider că ar fi bine ca instituțiile artistice să organizeze în prealabil unele audiții (repetiții) interne, fără public, pentru lectura sumară și even-

Scanned with OKEN Scanner

tual, înregistrarea provizorie pe bandă magnetică, înainte de a hotărî introducerea sau neintroducerea lor în repertoriu. Nu este vorba de o „cenzură", ci de dreptul și obligația fiecărei instituții de stat de a înlătura la timp aproximațiile și echivocurile cu privire la introducerea sau neintroducerea unei lucrări în repertoriu. Această metodă poate fi aplicată ori de cîte ori conducerea instituției, comitetul oamenilor muncii, apreciază că sursele obișnuite de documentare nu sînt suficiente.

Dar considerentele stilistice nu pot decide — numai ele — asupra oportunității preluării lucrărilor în repertoriu. O mare importanță o prezintă aspectele legate de *conținutul* lucrărilor, căruia trebuie să i se acorde o atenție deosebită.

După cum se știe, începînd îndeosebi din anul 1971, în efervescența de idei generate de documentele partidului nostru cu privire la îmbunătățirea activității politico-ideologice, reconsiderînd întreaga noastră activitate, inclusiv în problemele de repertoriu, s-au luat măsuri pentru îmbogățirea lui cu un număr sporit de lucrări valoroase, cu caracter patriotic-militant, profund angajat. Lucrări cu un asemenea conținut au existat în fiecare stagiune, dar prea puține și nu dintre cele mai semnificative. În orice caz, nu ele „dădeau tonul" vieții muzicale. Dar remedierea urgentă, din mers, a acestei situații, a dezvăluit și o altă latură a problemei. S-a constatat că portofoliul de lucrări muzicale de larg suflu patriotic și revoluționar era mai puțin cuprinzător decît l-am fi dorit, iar calitatea unora dintre ele nu era pe măsura exigențelor actuale.

Pentru înlăturarea acestor neajunsuri, au fost elaborate planuri de creație, în cadrul cărora un număr important de compozitori s-au angajat în realizarea unor lucrări de genuri variate, necesare vieții muzicale și capabile să-i confere amprenta dorită. Unele lucrări au fost realizate și introduse deja în repertoriu, altele se află în lucru, problemele privind creația muzicală rămînînd o sarcină permanentă, căreia trebuie să i se acorde toată atenția. Desigur, un plan de creație nu înseamnă încă muzică finită ; avem însă temei să credem că majoritatea lucrărilor aflate pe șantier vor căpăta finalizarea corespunzătoare și vor putea fi introduse în repertoriile viitoare. În acest sens, consider că este necesar ca instituțiile artistice să se afle într-un contact cît mai strîns cu autorii, pentru a le cunoaște din vreme proiectele de creație și să-i cointereseze în a lucra pentru o anume orchestră sau teatru muzical, în vederea unei prime audiții sau premiere localizate concret în timp și spațiu. Pentru realizarea unor lucrări de mari proporții (opere, operete sau balete) a căror montare presupune investiții masive de muncă și bani, este necesar concursul activ al teatrelor, care vor trebui să devină — în asemenea cazuri — un veritabil „laborator de creație".

Vorbind despre repertoriul cu mesaj militant nu înțelegem, desigur, să ne limităm numai la lucrările cu titlu sau program declarat, ci vom extinde sfera noțiunii și asupra lucrărilor, indiferent de gen, în a căror muzică se poate recunoaște pulsul vremii noastre, sentimente și idei apropiate de preocupările actuale ale oamenilor muncii din țara noastră. Însă, nici în viitor, stagiunile noastre nu se pot dispensa de acele lucrări care, de la bun început, prin conținutul lor, text sau program literar, concentrează nemijlocit atenția spectatorului asupra me-

Scanned with OKEN Scanner

sajului exprimat. Fără a formula reţete trebuie acţionat astfel ca în afişele şi pliantele noastre să se poată recunoaşte — fără echivoc — o instituţie artistică din România Socialistă de astăzi.

Propunerile de repertoriu pentru stagiunea muzicală 1975/1976, elaborate de instituţiile muzicale pe baza recomandărilor făcute de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, lasă să se desprindă unele caracteristici esenţiale :

— creşterea ponderii ce revine creaţiei originale în ansamblul repertoriului, acordîndu-se o atenţie sporită lucrărilor cu tematică militantă, inspirată din trecutul de luptă al poporului şi partidului nostru, din problematica actualităţii socialiste ;

— asigurarea unei prezenţe corespunzătoare, alături de valorile consacrate ale muzicii universale, lucrărilor semnificative din creaţia compozitorilor din ţările socialiste ;

— sporirea, pe toate căile, a eficienţei educative a manifestărilor muzicale.

În efervescenţa generată de istoricele documente adoptate la cel de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român şi pe baza recomandărilor făcute de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, instituţiile muzicale şi-au alcătuit un repertoriu mai bogat şi variat, care să creeze condiţii optime pentru desfăşurarea la un nivel superior a viitoarei stagiuni muzicale, să contribuie la educarea publicului din ţara noastră, la creşterea măiestriei profesionale şi folosirea judicioasă a colectivelor de interpreţi.

Este necesar însă ca stagiunea să nu-şi piardă acest caracter „pe drum", cedînd diverselor situaţii momentane, mai mult sau mai puţin motivată. Nu numai stabilirea — dar şi respectarea intocmai — a repertoriului, deci a programului ideologic şi estetic al instituţiilor, rămîne o sarcină primordială a conducerilor instituţiilor muzicale ca şi a forurilor lor tutelare. Analizînd temeinic creaţia muzicală existentă, cunoscînd potenţialul artistic de care dispun, conducerile instituţiilor au o răspundere majoră. Se cere discernămînt artistic, spirit cetăţenesc, conştiinţă partinică în prospectarea atentă şi în profunzime a nivelului şi cerinţelor publicului, urmărind în acelaşi timp perspectivele şi ritmul de creştere a noilor contigente de iubitori ai muzicii.

Relativ la răspunderea ce revine directorilor instituţiilor de concerte şi spectacole, comitetelor oamenilor muncii din aceste instituţii, tuturor factorilor cu munci importante în acest domeniu, sînt elocvente cuvintele tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului nostru : *„Tovarăşii care sînt puşi să conducă orice sector de activitate sînt promovaţi ca oameni politici şi trebuie să pună pe primul plan lupta pentru înfăptuirea politicii partidului în domeniul respectiv, pentru ca toţi cei cu care lucrează ei să cunoască şi să-şi însuşească temeinic linia politică a partidului"*. Clar exprimată, această cerinţă trebuie să fie călăuza neabătută în activitatea noastră a tuturor.

Enumerarea unora din problemele actuale cu privire la repertoriul muzical, evidenţiază complexitatea acestei activităţi, responsabilitatea deosebită care revine creatorilor, interpreţilor, organizatorilor. Desigur,

Scanned with OKEN Scanner

realizarea unor asemenea obiective, în lumina documentelor de partid, presupune o atentă analiză a fiecărui domeniu, a fiecărui gen și colectiv artistic, ca și a sarcinilor ce incumbă fiecărui artist creator sau interpret. Efortul acesta se cuvine a fi permanent, cu grijă urmărit, prin mijloace și un stil de muncă adecvate obiectivelor majore avute în vedere. Propunerile de măsuri expuse de tovarășul Nicolae Ceaușescu în iulie 1971, cu privire la îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii și adoptate la Plenara din noiembrie 1971, precizează, în ceea ce privește repertoriul, următoarele :

„În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, balet, operă, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant, revoluționar. Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creația artistică actuală a țărilor socialiste ; se va asigura o selecție mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internațional. Se va acționa mai perseverent pentru dezvoltarea creației românești de operă, operetă și balet cu teme izvorîte din lupta poporului nostru pentru socialism. Comitetele județene și municipale de partid răspund de orientarea justă a repertoriilor instituțiilor artistice profesioniste de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale“.

Aceste indicații, deosebit de prețioase, subliniază încă odată, caracterul eminamente politic al răspunderii ce revine tuturor factorilor care sînt implicați în activitatea instituțiilor artistice. Ele ne invită la reflecții asupra sensurilor majore ale muncii noastre pe acest tărîm, asupra formelor concrete în care e așteptat să se manifeste simțul de responsabilitate al tuturor celor care, sub o formă sau alta, activează în domeniul artei muzicale ; nu numai în împrejurări festive, ocazionale, ci ca modalitate curentă, de fiecare zi, a activității noastre, a poziției noastre de constructori lucizi și pasionați ai edificiului culturii socialiste românești.

*

În studiul de față m-am referit doar la cîteva aspecte, mai importante și actuale, ale creației muzicale românești și la unele probleme privind difuzarea ei de către instituțiile artistice. Sînt însă multe alte probleme care se cer a fi analizate și soluționate în vederea înfloririi și dezvoltării continue a vieții noastre muzicale.

De mare importanță este modul în care este valorificată creația muzicală în spectacole și concerte, calitatea interpretării generale a repertoriului de către instituțiile artistice. Pentru aceasta este nevoie de colaborarea creatoare a tuturor factorilor din instituție, de perfecta unitate de acțiune a întregului colectiv artistic și tehnic.

Totodată, în privința repertoriului, o importanță majoră o prezintă selecționarea judicioasă a lucrărilor aparținînd creației universale, a preluării lor în mod critic, pentru a asigura o orientare unitară a întregului program de activitate a instituțiilor artistice.

O atenție deosebită o impun considerentele legate de finalitatea concretă a activității cultural-artistice. Caracterul eminamente educativ al întregii munci a instituțiilor de spectacole și concerte, definit cu

Scanned with OKEN Scanner

pregnanță de documentele de partid, ridică totodată o serie de probleme legate de lărgirea ariei de cuprindere a activității artistice, atragerea de noi și noi categorii de spectatori — și în special a tineretului — la spectacole și concerte. Și în cadrul stagiunii trecute, o serie de instituții au acționat pe calea apropierii sistematice de masele de oameni ai muncii, prin manifestări speciale, organizate în cluburi muncitorești, case de cultură sau chiar în incinta întreprinderilor. Este necesar ca aceste acțiuni să fie intensificate de către instituțiile artistice, care cu sprijinul organelor locale de partid și de stat, al organizațiilor de masă și obștești, organizațiilor de tineret și pionieri, al reprezentanților învățămîntului etc., să cunoască într-o măsură sporită dinamica necesităților culturale ale maselor și să elaboreze un plan comun de acțiune, cu obligații ferme de ambele părți. Activitatea instituțiilor artistice fiind considerată, pe drept cuvînt, una din modalitățile muncii politico-ideologice, este necesar ca cei care — pe plan local — răspund de această muncă, să includă într-o mai mare măsură și acest aspect în preocupările lor.

Iată doar cîteva alte probleme importante ale vieții noastre muzicale, pe care doar le-am enunțat, întrucît nu mi-am propus să le tratez în acest studiu.

În tratarea problemelor pe care le-am abordat în studiul de față, am insistat mai mult asupra unor aspecte mai dificile, unele discutabile și îndeosebi asupra unor lipsuri ce se manifestă încă în viața muzicală românească, din dorința de a contribui la lămurirea lor, la îmbunătățirea activității din acest domeniu. Fără îndoială, atît în domeniul creației, cît și al difuzării și interpretării muzicale românești, s-au obținut succese remarcabile, acestea fiind binecunoscute. Ele demonstrează justețea politicii partidului nostru de dezvoltare armonioasă a tuturor domeniilor de activitate și se bucură de aprecierea publicului și specialiștilor din țară și de peste hotare, constituind totodată o mărturie elocventă a viabilității și ascensiunii înfloritoare a culturii și artei românești, răspunzînd nevoilor spirituale, tot mai divers nuanțate ale oamenilor muncii din România Socialistă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

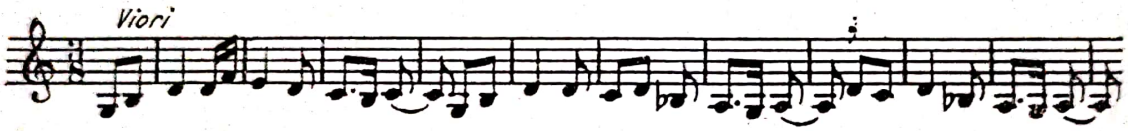
HRISANTA PETRESCU

O sistematizare posibilă a principiilor simfonismului contemporan românesc

A Analiza partiturilor simfonice românești contemporane conduce la sistematizarea în șase clase de succesiuni ale microobiectelor sonore (sunete) în raport cu înălțimea lor.

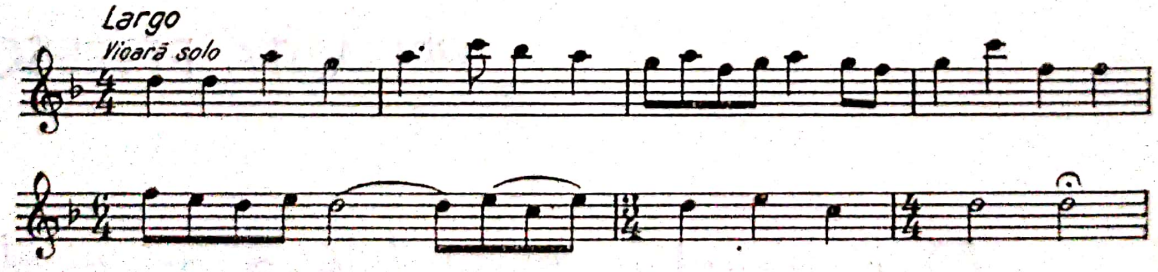
a. **1.** Clasa succesiunilor de tip folcloric — teme citat sau compuse în caracter popular, înrudirea cu folclorul fiind evidentă.

Exemplul 1 — *Divertisment pentru coarde și doi clarineți,* de Dumitru Capoianu, partea I, tema I, colind din Lipova :



Colindul pe care compozitorul își construiește zona temei I a primei părți a divertismentului, conține elemente stabile alcătuind o entitate fixă. Compozitorul nu intervine deocamdată (în expoziție) în ordinea de succesiune a microobiectelor, făcînd ca tema să apară identic în trei expuneri. Cu doar cîteva excepții, majoritatea situațiilor în care compozitorii utilizează melodii citat se caracterizează prin absența inițială a prelucrării. Aceasta spre deosebire de situațiile în care folosirea unui material tematic compus în caracter folcloric este întovărășită de intervenția imediată de tip dezvoltător. În ambele situații principiul care guvernează este cel al variației, cu deosebirea că în cazul citatului variația e cuprinsă în însăși structura succesiunilor, pe cînd în cazul compunerii în caracter folcloric, la variații se ajunge prin intervenția compozitorului.

Exemplul 2. — *Simfonia bizantină,* de Doru Popovici, partea I :



Melodia bizantină, citată de autor, este scrisă în glasul V, plagalul glasului I, hipodorian, debutează cu o repetare re-re și se termină prin

subtonul do-re, elemente care alături de mersul coborîtor fa-mi și ambitusul restrîns în care se mișcă, reprezintă elementele caracteristice stilului căruia îi aparține. Se remarcă o tendință de contaminare folclorică prin salturile de cvintă și cvartă, caracteristică muzicii populare. Chiar și subtonul do-re amintit aparține atît bizantinului, cît și populărului, făcînd posibilă prelucrarea ulterioară de către autor a elementului tematic într-o modalitate cu mai multe posibilități de interpretare. De remarcat faptul că succesiunile microobiectelor sonore își găsesc o grupare asimetrică a cărei notare convențională în măsurile de $\frac{4}{4}, \frac{6}{4}$ și $\frac{3}{4}$ asigură un flux aparent continuu, minat de elementul propulsiv pe care-l constituie mutarea grupului de patru optimi în altă poziție față de notele pilon.

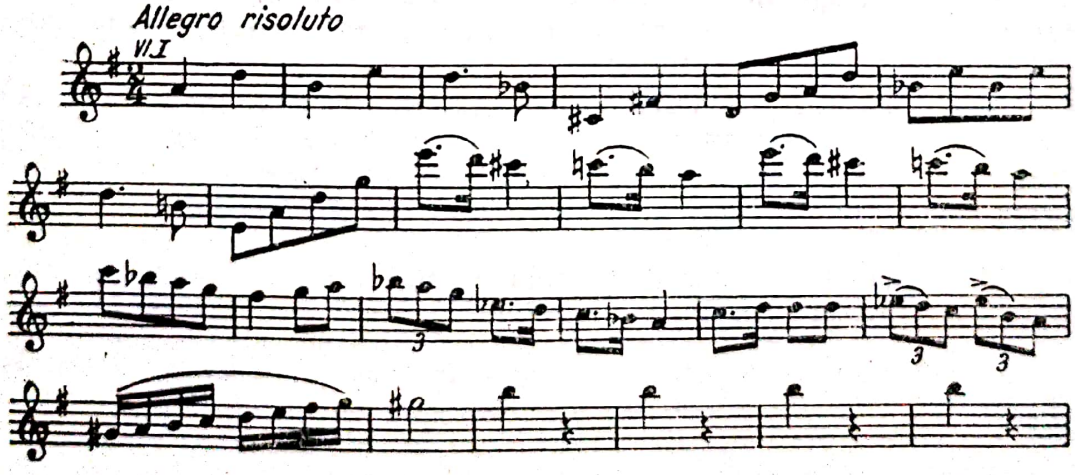
Exemplele citate mai sus constituie mostre semnificative ale celor două tipuri fundamentale de existență tematică ale acestei clase : citatul și compunerea în caracter folcloric. Se impun deocamdată două concluzii :

— temele citate sînt expuse de cîteva ori prin repetare, fără intervenția compozitorului în succesiunea microobiectelor componente și sînt alese în general dintre temele ce se autodezvoltă variațional ;

— temele compuse în caracter folcloric sînt anume create pe baza unor permutări ce intervin în ordinea de succesiune a microobiectelor, au deci germenele variației în conținutul lor ; ele sînt în general supuse unui travaliu ulterior ce urmează primei, sau, mult mai rar, celei de a doua expuneri.

a. 2. Clasa succesiunilor compuse în caracter folcloric cu pregnante tendințe de stilizare (teme în care înrudirea cu folclorul este sesizabilă, dar gradul de intervenție a compozitorului este mai ridicat).

Exemplul 3 — *Simfonia ploieșteană,* de Paul Constantinescu, partea I, tema I :



Cele care separă clasa de succesiuni pe care o ilustrează exemplul de mai sus de clasa enunțată anterior sînt, în plan estetic, elementele care distanțează citatul sau compunerea în caracter cu înrudiri ușor

Scanned with OKEN Scanner

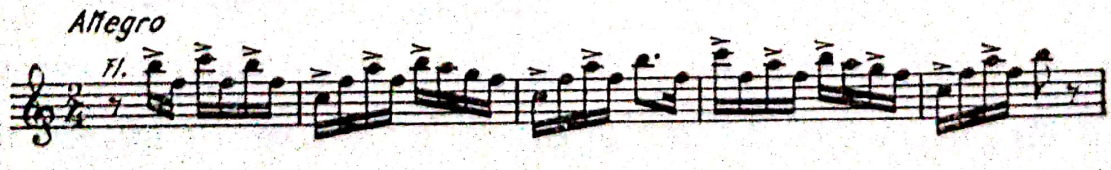
sesizabile cu folclorul, de compunerea ce *are ca matrice generatoare* folclorul, dar apare într-o configurație mai îndepărtată de acesta. În plan tehnic, raporturile intervalice întîlnite în exemplul de mai sus, sînt fără îndoială, cele care predomină în melodiile folclorice. Canalul principal de intervenție îl constituie însă modificarea ordinii de succesiune a pasurilor intervalice caracteristice. De pildă, cvartele la-re și si-mi ale temei, conjugate prin terța mică re-si, constituie două tipuri de pași frecvent întîlnite în melodiile folclorice. Conjugarea lor printr-o terță mică este însă mai puțin frecventă. Rapelul este din nou realizat prin pasul următor : mi-re, pentru ca apoi secunda mărită caracteristică si bemol-do diez să fie răsturnată în septima micșorată, iar cvarta do diez — fa diez, ce urmează, să readucă echilibrul. Judecată prin analogie cu terța mare descendentă re-si bemol, care a fost deja intonată (de subliniat caracterul mobil al sunetului si), terța mare fa diez-re creează o instabilitate a centrării. Urmează o nouă înlănțuire de cvarte re-sol, la-re conjugate printr-un pas de secundă mare, apoi două semnale si bemol, mi bemol, din nou terța mică re-si becar ce urmează mersului frigian mi bemol-re și readuce în conștiință matricea folclorică generativă. A treia reluare a profilului de cvarte a temei este cel mai tipic exemplu de esențializare a unui principiu de succesiune prin înlănțuirea a trei cvarte mi-la-re-sol, ca răsturnare a pentatonicei mi-sol-la-do-re pentru care proiectarea pe mi-ul acut să-și găsească echilibrul în revenirea la un do diez înșelător, căci, de fapt, do becar care urmează este sunetul ce lipsea în pentatonica enunțată. Asistăm la un permanent proces de interdependență între apariția explicită a componentei folclorice și intervenția de tip prelucrător a compozitorului, aceasta fiind de fapt — sublimată — tot o caracteristică folclorică.

Ceea ce urmează este un tip de repetare întîlnit și în melodia populară. Secțiunea următoare reprezintă o îmbinare a elementelor expuse anterior cu aspect de prelucrare prin transpunere pe alte trepte ale unui mod. De remarcat faptul că stratificarea pe care compozitorul o realizează are o importanță deosebită în potențarea mersurilor melodice descrise și de asemenea prezența unui element ritmic : trioletul clarinetelor care, dintr-un element secundar, cum era inițial, devine componentă pregnantă în finalul temei.

Clasa ilustrată prin exemplul de mai sus este definită de existența unor tipuri de succesiuni ce-și reclamă apartenența la folclor (absența aproape totală a sextelor și septimelor), intervențiile prin permutare în ordinea succesiunilor fiind al doilea element caracteristic.

a. 3. Clasa succesiunilor de apartenență folclorică sau compuse în caracter, limitate la esență.

Exemplul 4 — *Motive maramureșene*, de Corneliu Dan Georgescu :



Flautele intonează succesiuni de cvarte, cvinte și terțe mari, apoi tronsoane lidiene care constituie materialul ce va da naștere unor aglomerări și rarefieri alternative, deosebit de unitare în structura lor, cu multiple valențe expresive. Cele cinci măsuri care alcătuiesc materialul de bază poartă și ele pecetea unui travaliu de tip permutațional a succesiunilor intervalice amintite.

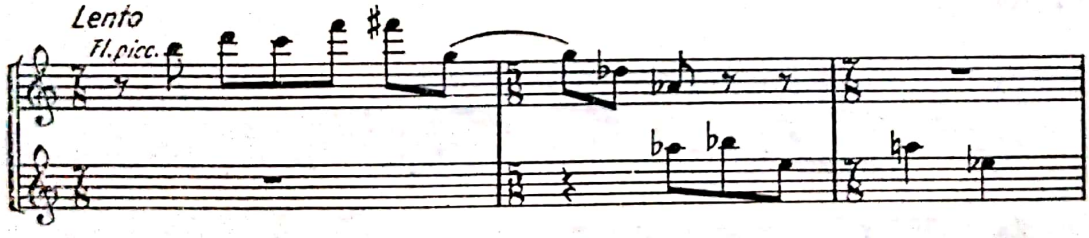
Ceea ce guvernează acest fragment citat este prezența intervalului de cvartă mărită, sesizabil în fiecare dintre secțiuni. Într-adevăr, el polarizează atenția fiind înconjurat de cvinte și de cvarte și am putea, generalizînd, să vorbim numai de o înșiruire de cvarte do-fa-si, ascensiune întreruptă prin absența sunetului mi care ar fi completat succesiunea de cvarte do-fa-si-mi-la. Mai precis, sucesiunea sol-do-fa-si-mi-la. Interesant este de remarcat faptul că apariția lui sol se face numai în șirul de tonuri si-la-sol-fa și nu propriu-zis prin salt. Aceasta asigură varietatea și unitatea materialului în același timp. Includerea acestui tip de exemple într-o clasă aparte este determinată de atitudinea creatorilor care și-au ales ca material citate a căror concentrare cantitativă este direct proporțională cu valențele de dezvoltare pe care le cuprind.

Acest exemplu, extras dintr-o multitudine ce ilustrează clasa, este suficient pentru a demonstra existența unei căi mai îndepărtate, dar bine delimitate, de tratare a esenței folclorice.

a. 4. Clasa succesiunilor de tip serial.

Fără a fi cu totul caracteristice modului de organizare a microobiectelor sonore, în muzica simfonică românească din ultimele trei decenii, existența cîtorva cazuri permite încadrarea lor într-o clasă aparte.

Exemplul 5 — *Trei piese pentru orchestră,* de Nicolae Brînduș, piesa I :

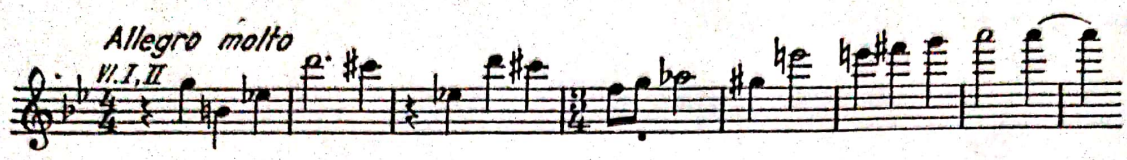


Mersurile de terțe mici, secunde mari și cvarte — ce alcătuiesc primul tronson al seriei folosite de Nicolae Brînduș — sînt conjugate prin saltul de septimă mare descendentă fa diez-sol, căruia îi urmează un al doilea tronson alcătuit tot din cvarte și secunde mari. Alternanța cvartelor perfecte cu cele mărite cît și prezența semitonului fa-fa diez din prima măsură, ne îndepărtează întrucîtva de interpretarea acestor dispuneri sucesive ale microobiectelor ca fiind de esență folclorică. Totuși, și aceasta poate constitui concluzia analizei exemplelor cuprinse în clasa de față, este imposibil să nu remarcăm chiar în aceste alcătuiri de tip serial prezența unor elemente de esență tipic folclorică românească.

Scanned with OKEN Scanner

a. 5. Clasa succesiunilor neînrudite cu folclorul.

Exemplul 6 — *Simfonia a 3-a „Dramatica"*, de Wilhelm Berger, partea I-a :

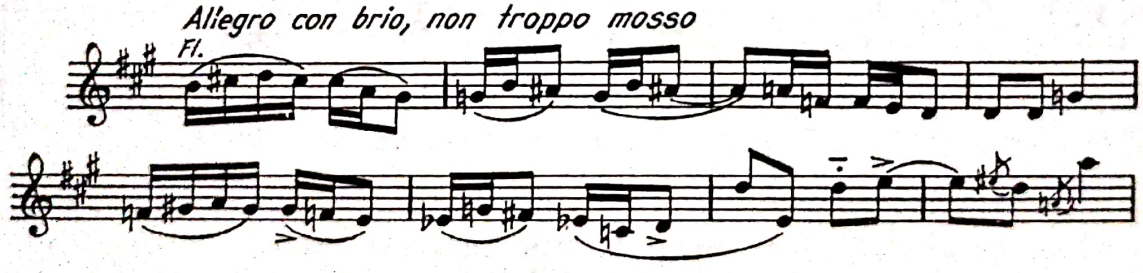


Exemplul citat ilustrează clasa succesiunilor neînrudite cu folclorul, aparent libere, nesupuse unei scheme formale anterioare. Profilul primei secțiuni a temei aparent liber, își găsește împlinirea prin repetarea în durate variate a ultimei sale părți mi bemol — re — do diez, sexta descendentă de debut sol-si becar se reîntîlnește transformată în cvinta mărită descendentă do diez-fa, pentru ca apoi melodia să urce, rămînînd suspendată pe o contradominantă ipotetică — la. Avem de-a face cu un tip de succesiune ce oscilează între un postromantism accentuat și o gîndire ce-și trage seva din serialism.

B Analiza partiturilor simfonice contemporane conduce la sistematizarea în cinci clase de succesiuni ale microobiectelor sonore în raport cu duratele lor și în funcție de relațiile dintre mărimea intervalului și cantitatea de microobiecte sonore pe unitatea convențională de timp.

b. 1. Clasa succesiunilor de durate specifice melodiilor folclorice — teme citat sau compuse în caracter popular.

Exemplul 7— *Uvertura de concert*, de George Enescu, partea I, tema 2 :



Succesiunile melodice compuse în caracter folcloric sînt ordonate în timp, așa cum este și firesc, în tipuri de durate asemănătoare celor întîlnite în muzica populară. În exemplul citat, există cîteva tipuri de succesiuni : primele patru durate scurte, urmate de alte două durate similare, ce preced o durată mai lungă (sol) și două durate mai lungi, optimile re-re din măsura a patra, urmate de o durată maximă (sol). Grupul de două șaisprezecimi și o optime are o valoare deosebită, fiind repetat de trei ori, a patra oară așezat în ordine recurentă și realizînd împreună cu aspectul său inițial din măsura a treia, o for-

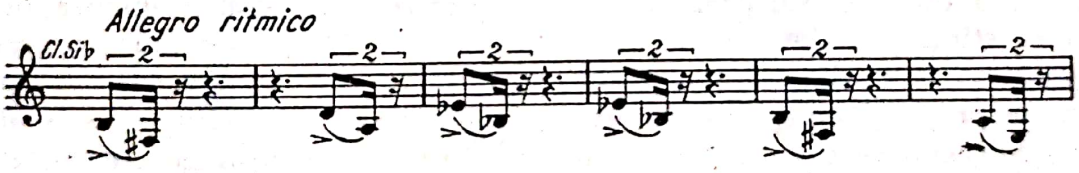
Scanned with OKEN Scanner

mulă ce ne trimite la cele patru șaisprezecimi care deschid tema. Toate elementele se regăsesc și în a doua secțiune ; sincopa realizată prin cumularea duratelor din măsura a patra a celei de a doua secțiuni (mi) conduce la potențarea saltului re-la care îi urmează. Este un exemplu tipic de schimbare a funcției unui element metroritmic, sincopa din măsurile 2, 3 (la), transformîndu-se dintr-un element de continuare într-un element de cadență în cea de a doua ipostază citată. Creatorul, fidel caracterului matricei melodice, o exprimă în succesiuni de durată adecvate, cu un pronunțat caracter popular și în care prelucrarea rezidă tot în permutarea elementelor componente. Acest exemplu ilustrează și relația ce există între planul înălțimilor și planul duratelor succesiunilor microobiectelor sonore. Pasurilor intervalice mici de secunde sau maximum terțe le corespund durate scurte ; salturilor mai mari decît cvarta le corespund duratele lungi și maxime (septima descendentă re-mi și cvinta re-la din penultima și respectiv ultima măsură). Trebuie remarcat și planul succesiunilor de accente care modifică structura metrică obișnuită, conferind întregului un plus de vitalitate. În ultima măsură, oprirea pe sunetul la, punct însemnat în structura armonică, este marcată în plus și prin prezența valorii foarte scurte a apogiaturii inferioare la, ca și de accentul impus de compozitor.

Clasa analizată se caracterizează prin succesiuni de durate proporționat dispuse printr-un echilibru de tip compensator între suprafețele dense și cele mai rarefiate, și prin deveniri de tip permutațional, variația provenind mai mult din schimbarea ordinii succesiunilor decît din intervenția directă asupra duratelor microobiectelor considerate ca entități.

b. 2. Clasa succesiunilor de durate reprezentînd stilizări ale tipurilor întîlnite în folclor.

Exemplul 8 — *Simfonia I,* de Tiberiu Olah, partea a III-a :



Existența unei singure formule ritmice formată din două elemente (lung — scurt) dintre care primul este mereu accentuat ne poartă cu gîndul la un ostinato ritmic, frecvent întîlnit în folclor.

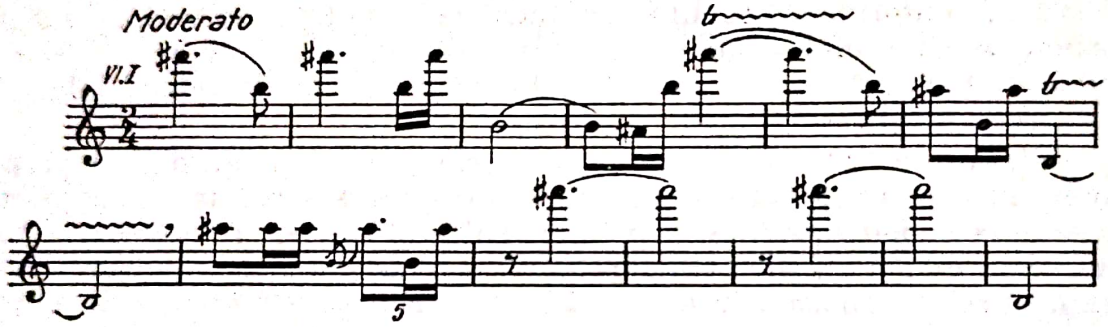
Plasarea acestei formule în zone diferite ale unităților metrice convenționale, tinzînd către o stabilizare aparentă în partea mediană și dezechilibrîndu-se din nou apoi, conferă suprafeței analizate o densitate variabilă, un joc de plinuri și goluri cu atît mai pregnant cu cît succesiunea microobiectelor este întovărășită de un sens melodic continuu descendent, prin salturi egale. Aceleiași zone de înălțimi, cuprinse între extremele intervalului, îi corespunde același plasament în raport cu unitatea convențională de timp. Cvartele si-fa diez și mi bemol - si bemol sînt plasate mereu la începutul unității de timp, iar cvartele

Scanned with OKEN Scanner

de legătură re-la și la-mi au poziții identice. Încercînd o sintetizare a materialului, observăm că pe prima parte a unității convenționale de timp se plasează două perechi de cvarte si-fa diez, mi bemol-si bemol, conjugate printr-un mers de semiton cromatic, iar pe a doua parte a unității perechea de cvarte descendente re-la, la-mi conjugate prin prima la-la. Este un exemplu de transfigurare a unui principiu întîlnit în muzica populară, vădind contopirea organică între tipul de succesiune de durată și înălțimile purtătoare ce realizează continuu saltul de cvarte caracteristic.

b. 3. Clasa succesiunilor de durate limitate la esența apartenenței folclorice.

Exemplul 9 — *Scoarțe,* de Mihai Moldovan, secțiunea A:



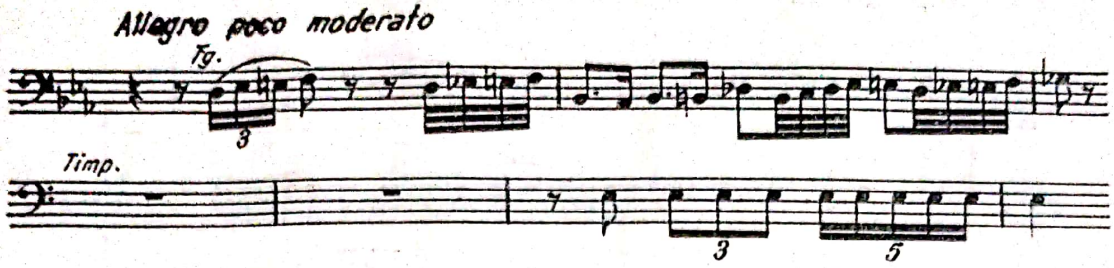
Există în exemplul citat două tipuri de durate proporționale: lungă — scurtă, cea scurtă prezentîndu-se nedivizat ca în cazul măsurii întîi optimea si, și divizat, ca în șaisprezecimile si-la diez din măsura a doua. Divizarea mai prezintă un aspect, un pseudo-continuu ca cel din măsura a opta — șaisprezecimile la diez. Aceste două elemente (ultimul existînd sub două aspecte) se repetă, cel lung suferind un proces de dilatare treptată, cel scurt tinzînd și el în sens invers către o comprimare proporțională. Este interesant de urmărit și modul în care compozitorul acoperă o zonă întinsă din spațiul sonor (aproape trei octave), valorile scurte fiind în general cele care poartă saltul (un alt tip de gîndire decît cea care a generat exemplul 7, în clasa b. 1, cu salturile sale pe valori lungi și mersurile treptate pe valori scurte). Elementului de maximă densitate, reprezentat prin tril, i se opune un alt element dens, dar de data aceasta realizat prin salturi pe spații largi. Într-o epuizare a elanului ritmic antepenultimul sunet, la diez, glisează descendent, acoperind un spațiu relativ întins, pentru ca apoi limitele să fie din nou punctate prin la diez supraacut și si mediu.

Caracterul de semnal al saltului de septimă mare și glissando-ul reprezintă esențe profund filtrate, ordonate după logica riguroasă a varietății în unitate. Este ceea ce caracterizează o întreagă clasă de compoziții apărute în perioada supusă analizei de față și constituie probabil unul dintre traiectele deschise încă.

Scanned with OKEN Scanner

b. 4. Clasa succesiunilor de durate neînrudite cu folclorul.

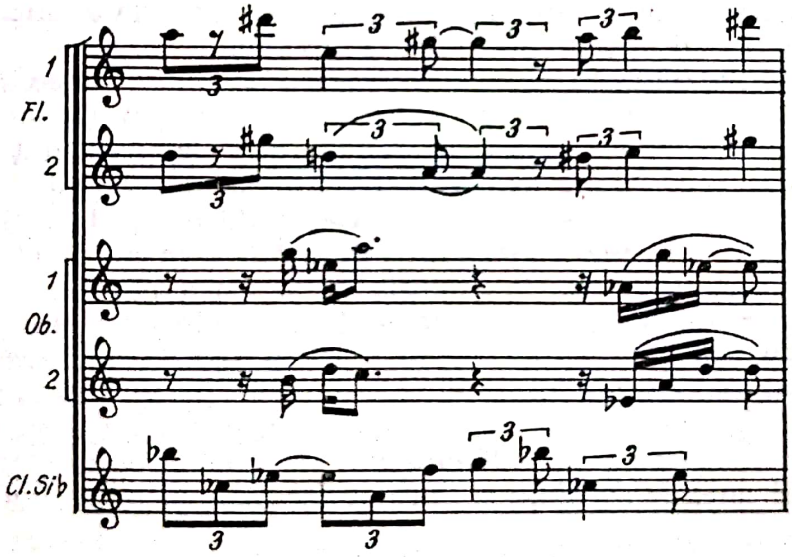
Exemplul 10 — *Simfonia a XI-a*, de Mihail Andricu, partea I :



Exemplul, mai puţin tipic şi ilustrînd o clasă de lucrări relativ restrînsă cantitativ, conţine elemente de contrast, întîlnite în diverse culturi muzicale. Se observă repetarea uşor variată a succesiunilor treptate, scurte şi rapide ce se sprijină pe durate mai lungi, cît şi o densificare progresivă a cantităţii de sunet pe unitate convenţională de timp.

b. 5. Clasa succesiunilor de durate stratificate complementar — pînze ritmice cu aspect de continuu sau de pulverizare.

Exemplul 11 — *Simfonii pentru instrumente de suflat*, de Liviu Glodeanu, partea I, nr. 25 :

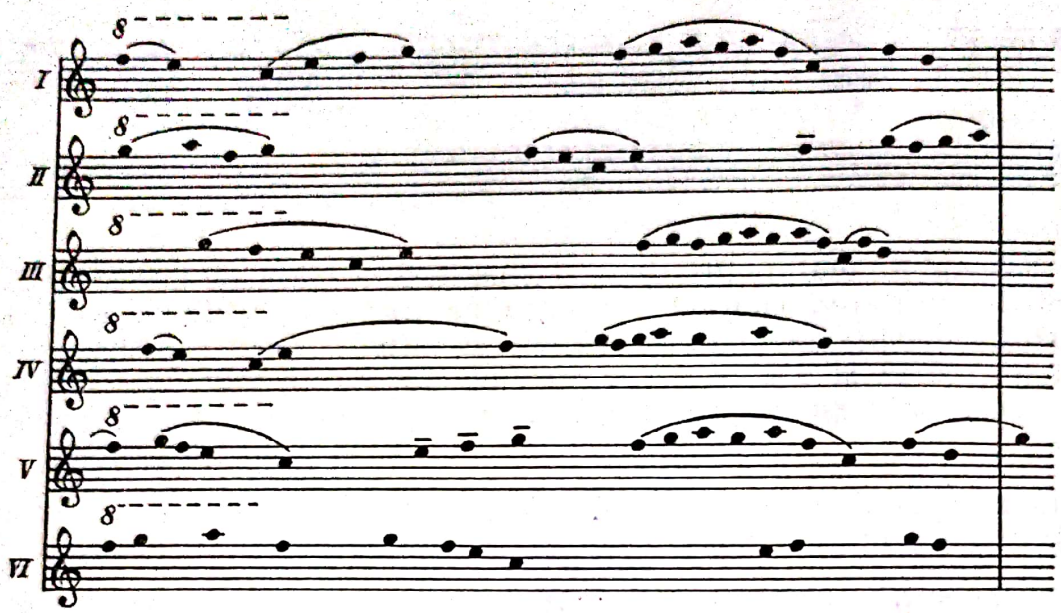


Crearea unei pînze sonore prin ritmuri complementare în două situaţii de densitate (extrem dens — rarefiat) este ceea ce urmăreşte Liviu Glodeanu în *Simfonii pentru instrumente de suflat*, din care am ales exemplul de mai sus. Jocul dintre perechile ordonate în funcţie de timbruri, creează un atac continuu în timp care graţie tempo-ului rapid se însumează treptat într-o pînză. Şi în acest caz, alternanţa sau coexistenţa formulelor ritmice de diviziune excepţională, cu cele de diviziune normală, creează o multitudine de momente timbrale, o varietate continuă a zonelor de densitate mai mare care circulă acoperind toate registrele, mereu în altă înfăţişare, mereu în altă configuraţie orchestrală.

Scanned with OKEN Scanner

b. 6. Clasa succesiunilor de durate ordonate după un principiu matematic.

Exemplul 12 — *Canto II*, de Aurel Stroe :



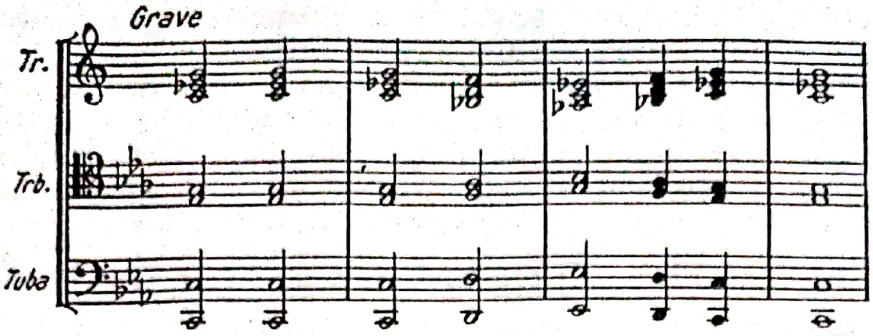
Succesiunile de durate (notate proporțional) pe care le intonează cele douăsprezece grupe de instrumente sînt ordonate după principiile legii matematice de atribuție. Fără a presupune crearea unor unități convenționale de timp, în jurul unui metru obișnuit și apelînd la suprafețe foarte largi (circa 15 secunde) sistemul pune în valoare alternanța diferitelor grade de densitate ; principiul complementarității extins la maximum, generează după legi probabilistice un efect global, cu tendința de continuu, punctat într-un număr extrem de mare de componente ale spațiului. Apare în urma acestui mod de gîndire ca necesară participarea activă a interpretului, pus în situația de a varia gradul de densitate a microobiectelor sonore pe care le emite. Accelerarea sau decelerarea fluxului de emitere, dictate de cauze afective sau de neprevăzut, se compensează prin adoptarea poziției opuse, prin încadrarea în zona temporală în care se găsesc majoritatea interpreților la un moment dat. Are loc o distribuție statistică a elementelor a cărei structură ar putea face obiectul unei analize speciale și care generează, în mare, un cîmp sonor continuu.

C Tipurile de simultaneitate a microobiectelor sonore, întîlnite în lucrările analizate, determină împărțirea lor în patru clase de stratificări în structuri omofone, polifone, heterofone.

c. 1. Clasa structurilor omofone centrate tonal și a celor cu inflexiuni modale.

Exemplul 13 — *Simfonia a III-a*, de Gheorghe Dumitrescu, partea a II-a, secțiunea B.

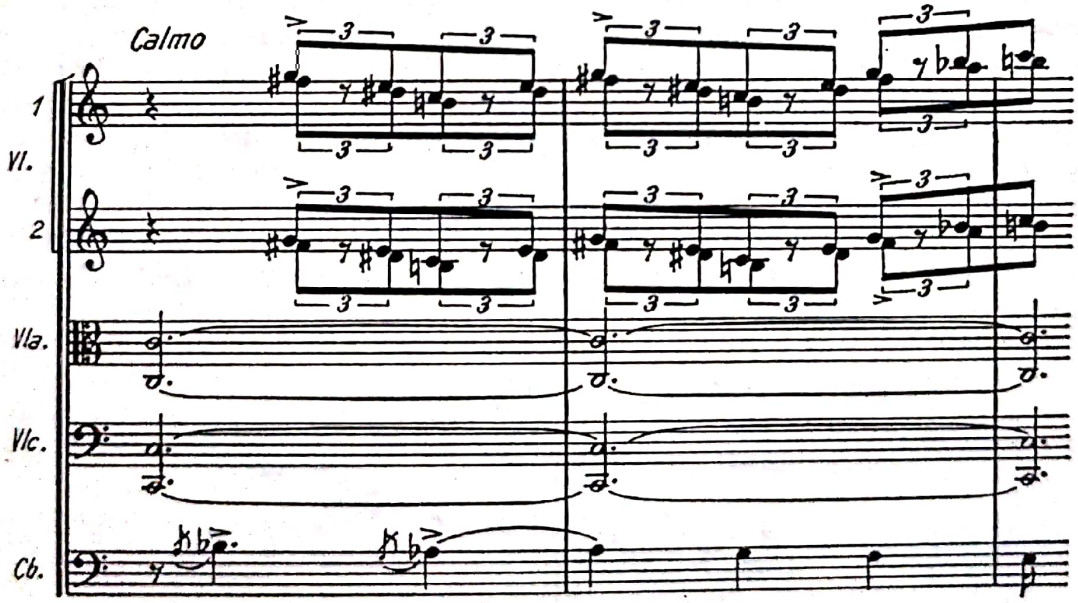
Scanned with OKEN Scanner



Exemplul de mai sus ilustrează cu pregnanţă linia simultaneităţilor de tip omofon, centrate tonal şi avînd o structură armonică complexă. Alămurile expun acest coral în care sunetele intonate de trompete se grupează în miezul acordului, iar tubele asigură în majoritatea cazurilor fundamentalele ample şi bogate în armonice. Se îmbină aici două principii : acel al tonalismului în sensul centrării pe tonul do şi acel al modalismului de tip mixolidian, caracterizat prin lipsa sensibilei şi apariţia acordului major si bemol-re-fa care aduce o lumină neaşteptată în minorul precedent. Relaţia dintre acordul amintit şi acordul tonicii ca şi relaţia dintre acordul la bemol-do-mi bemol generează un mers de cvinte (la fel ca tubele şi trombonii) cît şi cadenţa prin subton (pe tonică, si bemol-do şi pe cvintă, mi bemol-fa).

c. 2. Clasa simultaneităţilor rezultate din caracteristici melodice modale şi a celor îmbogăţite prin alterări cromatice.

Exemplul 14 — *Preludiu simfonic,* de Ion Dumitrescu :

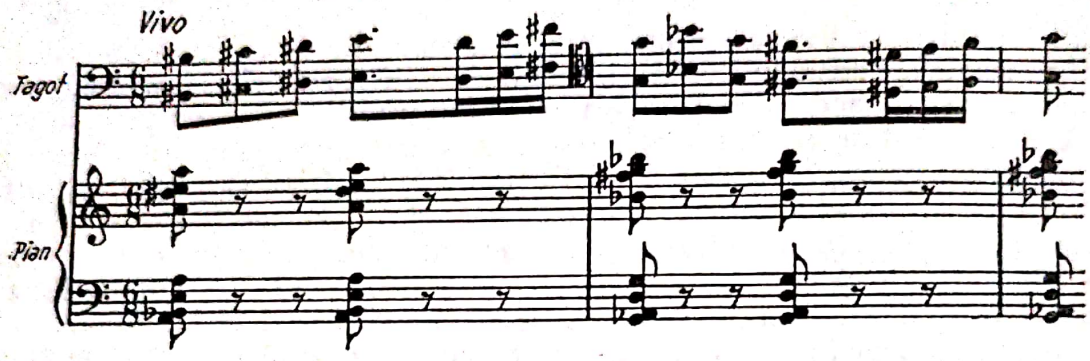


Pedala lui do ţinută la violoncele şi viole, unifică planul viorilor divizi şi planul fagotului dublat de contrabas care intonează o linie descendentă. Stratificarea celor trei planuri (spun trei, întrucît consider mersul în terţe fa diez-re diez-si un plan separat), împreună cu melodia principală sol-mi-do, intonată de pian şi viori, conduce la un complex

Scanned with OKEN Scanner

armonic ce se explică tot prin verticalizarea orizontalului avînd drept rezultat sonorități de tip modal. Secundele mici de la viori nu sînt rezultatul unor întîlniri cromatice, ci al coexistenței a două linii paralele, cadența si bemol-do din măsurile a doua și a treia, întărind caracterul modal de tipul subtonului mixolidian. În esență, intersecția dintre vertical și orizontal acoperă o zonă de terță mare, populată de tonuri și semitonuri al căror joc interior creează varietate.

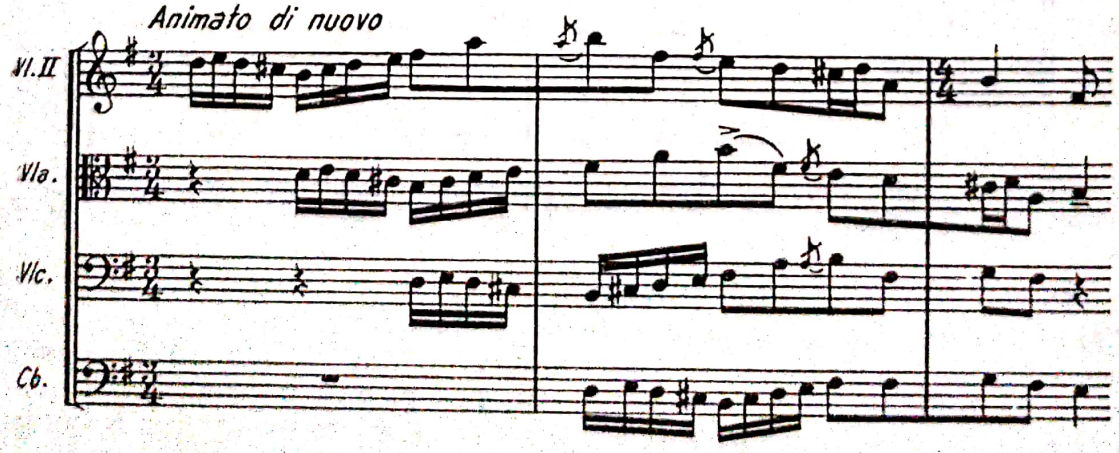
Exemplul 15 — *Triptic simfonic*, de Zeno Vancea, Preambul :



Mersul melodic al fagoților care intonaseră înainte cvarta mărită la-re diez iar în suprafața citată cvartele micșorate si diez-mi și re diez-sol, terțele mici cum sînt si bemol-sol și fa diez-re diez conjugate printr-o secundă mică sol-fa diez, determină structura stratificării rezultante ce reprezintă și în cazul de față verticalizarea orizontalului. Nu iau naștere tensiuni armonice de tip obișnuit, cerînd rezolvări orizontale, ci acorduri fruste ca de pildă în măsura a doua în care pe vertical fa diez-sol-si bemol grupează simultan succesiunea sol-si bemol-fa diez a fagotului ; anterior ; blocul la-si bemol-mi poate fi interpretat împreună cu re diez-ul de deasupra, ca o succesiune si bemol-mi bemol, conjugate printr-o secundă cu cvarta mi-la, adică același tip de relații ca și în mersul orizontal, expus de fagot.

c. 3. Clasa stratificărilor de tip polifonic.

Exemplul 16 — *Concert pentru orchestră de coarde*, de Sigismund Toduță, partea a II-a :

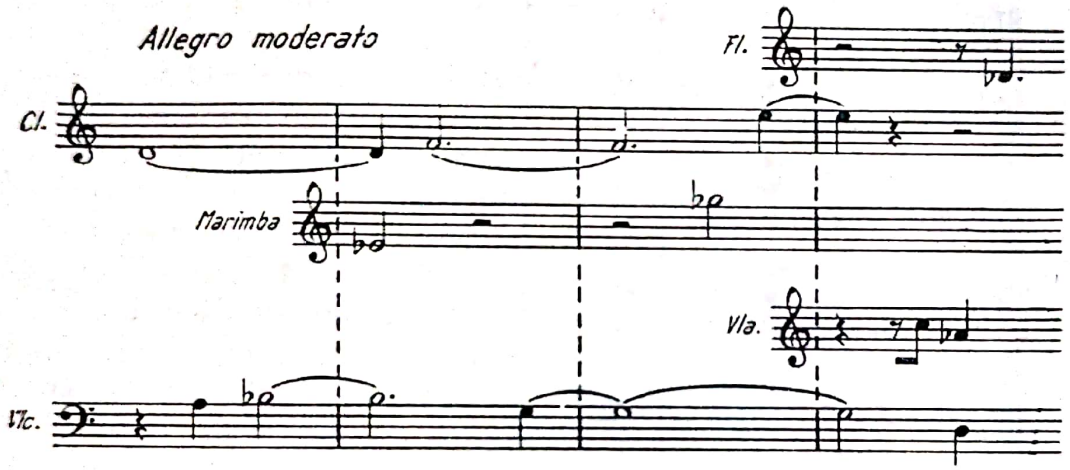


Scanned with OKEN Scanner

Melodia compusă în caracter popular ce servește drept subiect imitației din care este alcătuită suprafața citată, derivă din introducerea concertului (colind citat). Stratificarea determină întîlniri verticale diatonice, puțin importante însă în comparație cu conductul melodic ce individualizează fiecare voce. Imitațiile la octavă vădesc prin alegerea intervalului odată în plus, apartenența la substanța modală întrucît, o imitație la cvintă sau la terță ar fi generat stratificări verticale de tip tonal. Oprirea pe stratul mi-sol-si, potențată modal de mersul violei do-re diez, la-si, sugerează prin cadența subtonului cvintei, alături de mersul tonal fa diez-mi al basului, matricea unui diatonism modal de care este pătrunsă întreaga lucrare.

c. 4. Clasa stratificărilor polifonice complexe.

Exemplul 17 — *Simfonie de cameră,* de Dan Constantinescu.



Stratificarea din exemplul pe care ni-l oferă *Simfonia de cameră* de Dan Constantinescu este de tip serial. Analiza atentă ne conduce tot la ideea unei verticalizări parțiale și succesive a unui conduct melodic — de data aceasta seria ; altfel spus, fiecare componentă a seriei, o dată afirmată, lasă urme mai mult sau mai puțin lungi care întîlnindu-se cu cele precedente, produc stratificări. Aici, gîndirea este eminamente lineară, dar se pot decela pe vertical tot distanțele care alcătuiau pasurile melodice ale liniilor. De exemplu, în măsura a II-a, stratificarea si bemol-mi bemol-re, conținînd terță mare, secundă mică, cvartă perfectă, precedată de secunda mică la-si bemol a violoncelului, de secunda mică virtuală dintre re-ul clarinetului și mi bemol-ul de la marimbafon și de cvarta perfectă virtuală si bemol-mi bemol de la violoncel și marimbafon.

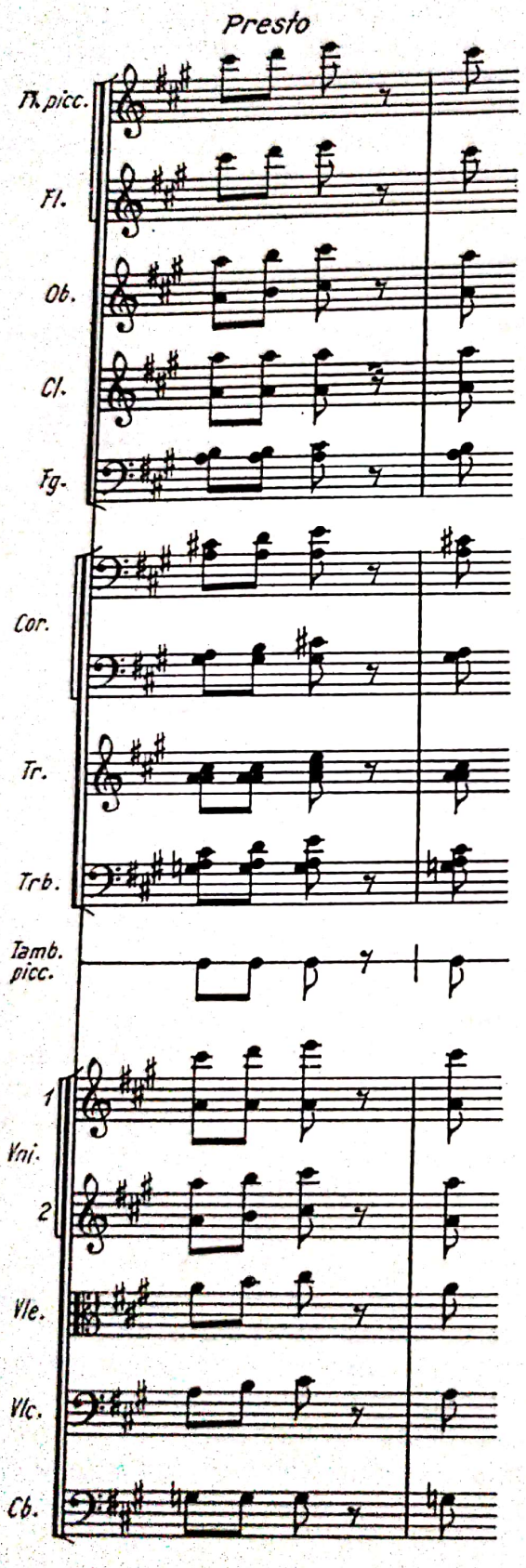
Se impune ca un punct stabil în analiza tuturor acestor exemple tendința vădită de situare a obiectului sonor la confluența dintre devenirea sa succesivă, dintre relația orizontală a microobiectelor componente pe de o parte și, urmele pe care le lasă în memorie, creînd stratificări, simultaneității, verticalizări pe de altă parte. Jocul dialectic al creării unui strat dintr-o succesiune lineară sau esențializarea vertical-lineară a unui strat, guvernează procesul intim de apariție a suprafețelor muzicale.

Scanned with OKEN Scanner

D Tipurile de configurație timbrală în care se prezintă lucrările simfonice românești din ultimii 30 de ani, pot fi grupate în patru clase.

d. 1. Clasa lucrărilor cu o configurație timbrală bazată pe principiul aglomerării, paralel cu variațiile parametrului intensitate.

Exemplul 18 — *Dansuri simfonice,* de Paul Constantinescu, Coda.



Un exemplu elocvent care ilustrează clasa sus-numită îl constituie modul în care Paul Constantinescu conduce orchestra pentru obținerea acestui punct de intensitate sonoră maximă, în care microobiectele sînt distribuite unitar, acoperind întreg cîmpul sonor și avînd în vedere posibilitățile de emanație ale spectrelor de armonice ale fiecărui instrument. Desigur că, configurația timbrală urmărește pe suprafețele ce preced exemplul ales, transpozițiile temei pe diverse trepte ale modului, putînd fi observate rarefieri și densificări succesive ale cîmpului de armonice, prin luminarea alternativă a unor zone timbrale sau a altora, totul într-o tendință generală de lărgire a stratului, de egalizare a intensității sonore în toate zonele cuprinse între înălțimile limită. Chiar în exemplul analizat se remarcă intrarea cu o măsură înainte a pachetului de tromboni, ce dublează contrabașii. Sînt ultimele dintre elementele unei aglomerări treptate pînă la puternicul acord dominantic citat. Distribuția elementelor în cadrul acestui acord, ține de logica eficienței maxime, fiecare dintre cele patru componente, fiind intonate de instrumente ce emană un puternic spectru de armonice, dublat și de instrumente cu posibilități mai reduse din acest punct de vedere. Astfel, fundamentala la, este intonată, de exemplu și de tromboni și de

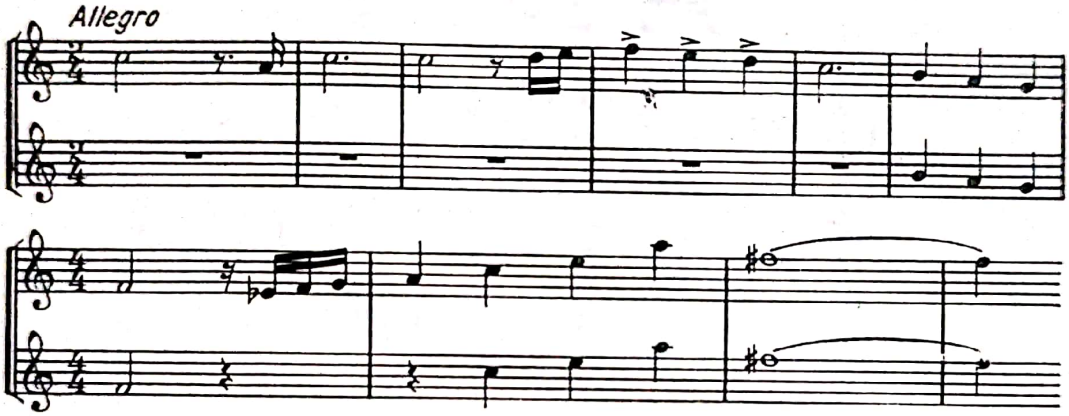
Scanned with OKEN Scanner

primele viori și de fagot ; terța do diez e intonată de violoncele, de fagoți și corni, întărită de oboi, dar și de viole în registrul acut. Cvinta, ca o emanație a fundamentalei, se aude la flautul piccolo, dar și la tromboni și împreună cu fundamentala la corni, o dublează viorile prime divizate. Septima se aude la corni, tromboni și contrabași, fiind baza acordului. Atacul este subliniat de tamburo piccolo.

Configurația timbrală este deci, în cazul analizat, o repercusiune directă a relațiilor de simultaneitate a microobiectelor sonore pe care le expune.

d. 2. Clasa lucrărilor cu o configurație timbrală bazată pe individualizarea personajelor timbrale, urmărind dramaturgia construcției muzicale.

Exemplul 19 — *Simfonia a III-a*, de Gheorghe Dumitrescu, partea I, tema I :

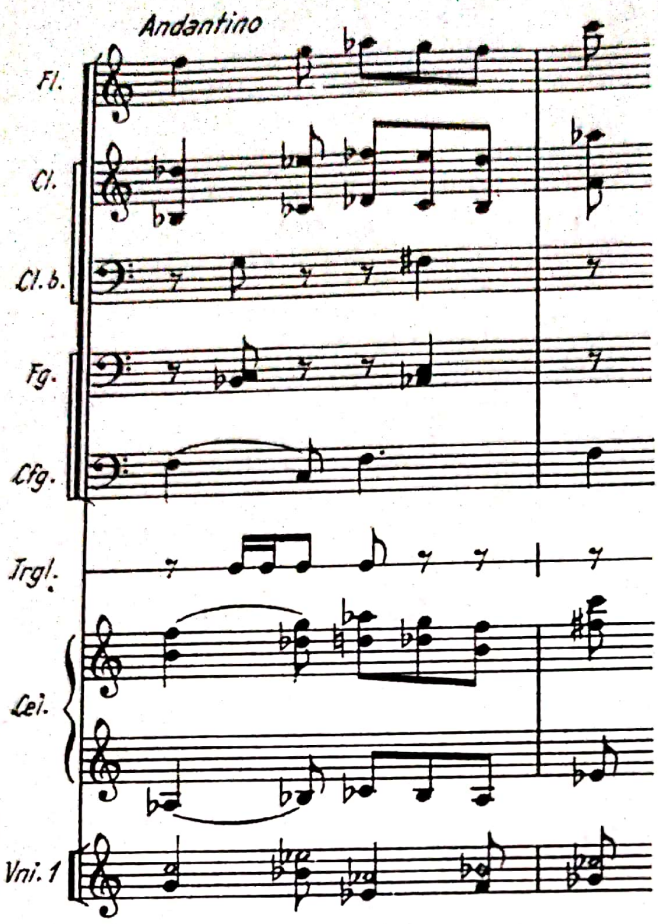


Primul element tematic al lucrării, expus de trompete, va fi urmărit de compozitor în celelalte secțiuni ale primei părți în ansamblul construcției formei de sonată, fiind opus lui însuși într-un proces de dezvoltare motivică, căruia îi corespunde un joc timbral, relevabil prin exemplul de la p. 11 a lucrării în care elementele dinamico-notorii ale temei sînt distribuite între oboi, xilofon și trompetă, iar cele de fundament metrico-ritmic la fagoți și corni, totul culminînd cu zona în *forte* de la p. 12.

Exemplul 20 — *„Bucureștii de-altădată“*, de Mircea Chiriac, partea a II-a, *„Tîrgul Moșilor“*.

Din numeroasele exemple am ales pe cel, din p. 36, în care sugestia unui instrument deosebit de popular — flașneta — este realizată prin imitarea unei configurații timbrale ce oscilează între un instrument cu taste și suflători. Servesc acestei modelări și flageoletele viorilor, care contribuie la zona de armonice proprii suflătorilor, precum și clarinetul bas și fagotul care, prin scurtele atacuri staccato, conferă muzicii incisivitate. Celesta, flautul și clarinetul, intonînd aceleași sunete, asigură tiparul imitației, în timp ce armonicele trianglului (cu rol de subliniere a atacului), se contopesc atît cu cele ale violinelor cît și cu cele ale celestei. Atacul este justificat și de simultaneitatea exprimată prin secundele mari, rezolvate în terțe, ca și prin trisonurile micșorate ce glisează la flaut, clarinet și celestă.

Scanned with OKEN Scanner



Bucureştii de-altădată
de Mircea Chiriac

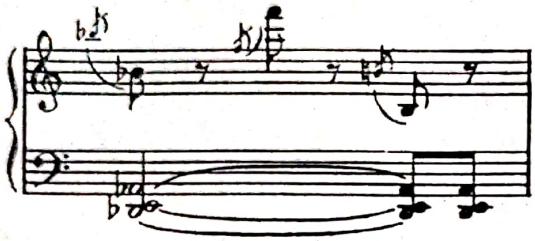
d. 4. Clasa lucrărilor cu o configuraţie bazată pe integrarea parametrului timbru cu aceeaşi putere generatoare în construcţie ca şi parametrii înălţime şi durată.

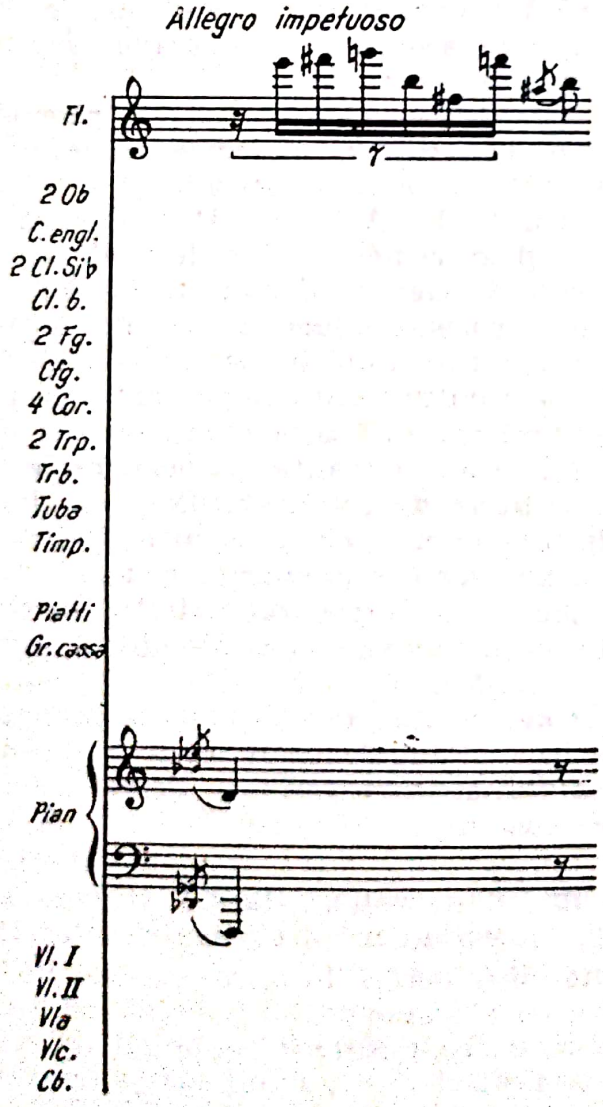
Exemplul 21. *Simfonia de cameră* — Ludovic Feldman (1969),
(vezi pagina următoare).

Succesiunea principală a microobiectelor expuse de violoncel în partea întîi a „Simfoniei de cameră" de Ludovic Feldman va fi reîntîlnită în motivul de şaisprezecimi al flautului din partea a II-a şi de cel al pianului tratat percutant cu care debutează partea a III-a, ambele readuse într-o suprapunere organică la începutul părţii a IV-a. Nu este vorba numai de un joc al gradaţiilor, ci de intenţia de a conferi unui anumit tip de succesiune posibilitatea de a se exprima într-un anumit tip de configuraţie timbrală, intenţie ridicată la rangul de principiu ce tinde către încadrarea parametrului timbru în aceeaşi categorie de importanţă ca şi înălţimea şi durata. Ceea ce în clasele precedente însemna individualizarea timbrală în funcţie de dramaturgia construcţiei devine aici, e drept, nu în mod absolut, o cale de dezvoltare a materialului sonor, o componentă esenţială a limbajului.

Scanned with OKEN Scanner

Ridicarea parametrului timbru la acest grad de putere generatoare în construcția materialului sonor reflectă pătrunderea analitică posibilă azi în microstructura sunetului, extrapolarea legilor descoperite aici în zona „sunetului" total, guvernată de aceleași principii.





Simfonia de cameră,
de Ludovic Feldman

Scanned with OKEN Scanner

E Analiza partiturilor selecționate determină împărțirea lor în patru clase în funcție de relațiile în care se găsesc structurile microobiectelor sonore (tipuri de dezvoltare).

e. 1. Clasa lucrărilor ce cuprind suprafețe de dezvoltare simplă, bazate pe intervenția în plan secundar, fără prelucrarea elementelor tematice.

Din dorința de a nu altera linia melodică pregnant populară, autorii renunță la prelucrarea motivică, atît melodică cît și ritmică, eventualele variații fiind prezente în armonie și orchestrație, rezultînd astfel două planuri : unul principal, constituit din temă, și unul secundar acompaniator, în cadrul căruia se operează variațiile. Aceste planuri nu sînt întîmplătoare : sînt aceleași două suprafețe specifice, întîlnite în folclor în cadrul tarafului țărănesc sau lăutăresc : melodia, tema de dans, de cîntec sau doinită interpretată de un instrument sau de un grup omofon și acompaniamentul cu caracteristicile cerute de necesități, realizat de celălalt grup, constituind suportul celui dintîi.

Caracteristicile intonaționale și ritmice au condus pe compozitori la utilizarea unei armonii adecvate, de factură mai simplă, tono-modală în care elemente de armonie clasică stau alături de cele modale. Prezența isoanelor, a ostinatelor melodice pe acordurile V—I majore sau micșorate, este remarcată în acompaniamentele tarafurilor.

Forma este fie cea populară autentică (a dansurilor) în care tema odată expusă, constituită din două, trei rînduri melodice se repetă cu mici variații iar acestea, într-o continuă ascensiune dinamică, conduc la culminații, fie o formă mai simplă A—B—A în care B-ul este un nou episod sau o mică dezvoltare, în plan armonic și orchestral. Un loc aparte îl ocupă *Uvertura de concert* de George Enescu și *Poemul Carpaților* de Alexandru Pașcanu : este vorba de lucrări care fac legătura între cele două clase *(e. 1.—e. 2.)*. Forma este amplă, concepută după principiile clasice de uvertură și poem cu un conținut pregnant folcloric, tratat rapsodic, realizîndu-se o sinteză organică a acestor elemente. Totodată începe să se facă simțită prelucrarea tematică, ambele forme simfonice amintite cuprinzînd și o secțiune dezvoltătoare. Nu este încă o prelucrare pregnantă, care să afecteze intervalica liniei melodice, ci mai mult o prelucrare a ritmului prin procedeul diminuării sau augmentării. Concepute pentru formație instrumentală amplă, orchestrația lucrărilor este densă, compactă, funcțională, realizînd sonorități inedite de țambal, de fluier.

(*Uvertura de concert pe teme în caracter popular românesc* — George Enescu, *Joc din Oaș și Sîrbă* — Paul Constantinescu, *Suită maramureșeană* — Tudor Ciortea, *Suită ardelenească* — Pascal Bentoiu, *Poemul Carpaților* — Alexandru Pașcanu).

e. 2. Clasa lucrărilor ce cuprind dezvoltări de tip variațional în planul principal (cu prelucrări de tip variațional a elementelor tematice).

Această clasă este alcătuită din lucrări în care temele, de cele mai multe ori citate, sînt supuse unor ample și substanțiale prelucrări. Linia melodică nu va rămîne intactă, compozitorii acționînd nu numai asupra învelișului armonic sau orchestral ci supunînd însăși tema unui

Scanned with OKEN Scanner

travaliu foarte divers. Astfel, temele citate alături de care stau teme compuse în stil, precum și motive reduse la nuclee impregnate de esență folclorică vor fi prezente într-o primă formă, apoi variate melodic prin lărgire sau comprimare intervalică, inversare și recurență, variate ritmic prin augmentări, diminuări și permutări între diversele celule ritmice, variate dinamic, obținîndu-se o largă scară de nuanțe, armonic prin crearea unor complexe sonore sau dimpotrivă prin maxime simplificări, orchestral prin instrumentația densă sau rarefiată. Esența folclorică este prezentă chiar și în cea mai îndepărtată variație, cu toată diversitatea de procedee utilizate.

Armonia este în general modală, o armonie obținută din stratificarea sunetelor ce constituie modul în care se desfășoară tema, împrumutînd note din alt mod sau comportînd chiar realizarea unui bimodalism. Complexele sonore ce rezultă din linii polifonice ținute, clustere cu ambitusuri de cvartă — interval utilizat în planul melodic —, isoanele prezente în număr mare, formule ostinato, heterofonia, toate aceste procedee specifice muzicii populare sînt prezente în paginile acestor lucrări, realizînd fie o pînză armonică continuă, fie acorduri de secunde, cvarte, cvinte suprapuse ca un rezultat al verticalizării cîntului folcloric cu specificul său intervalic.

Tot principiul variațional este fundamentul formei lucrărilor și aceasta derivă din atitudinea inițială a compozitorilor, de prelucrare a materialului tematic, de metamorfozare continuă în toate planurile construcției componistice. Variația este un procedeu des întîlnit în folclor, reluarea rîndurilor melodice făcîndu-se cu foarte mici modificări. Plecînd de la acest fapt, autorii abordează forma clasică de variație cu un conținut popular.

În „Motive Maramureșene" și „Scoarțe" de pildă, simplitatea maximă a unui A—B—A corespunde maximei generalități a celulei melodice-ritmice investită cu funcție de simbol popular. Este din nou forma simplă, ca aceea a lucrărilor din prima clasă, realizată de această dată în urma unei profunde esențializări, dusă pînă la materialul primar. Principiul variațional întîlnit în planul armonic este prezent și în orchestrație, variația instrumentală fiind o caracteristică comună celor două clase. (*Variațiuni pe un cîntec de Anton Pann* — Theodor Grigoriu, *Bucureștii de altă dată* — Mircea Chiriac, *Variațiuni pentru pian și orchestră pe un cîntec popular* — Tudor Ciortea, *Variațiuni cinematografice* — Dumitru Capoianu, *Motive maramureșene* — Corneliu Dan Georgescu, *Scoarțe* — Mihai Moldovan).

e. 3. Clasa lucrărilor cu secțiuni dezvoltătoare bazate pe stratificări de tip polifonic (acțiuni independente, paralele în timp, inegale ca durată).

Lucrarea *Canto I*, de Aurel Stroe, propune stratificarea succesivă a unui unic conduct melodic alcătuit din 14 entități sudate între ele. Stratificarea este realizată prin plasarea succesivă în zone diferite ale cîmpului sonor a acestui unic conduct melodic, durata fiind controlabilă în raport cu legitatea matematică ce o generează. Rezultă un bloc cu o evoluție ce poate fi în mod superficial descrisă ca densificare progresivă, existența între liniile extreme și rarefiere progresivă, perioadele

Scanned with OKEN Scanner

transitorii de densificare și rarefiere fiind extrem de scurte în raport cu cea continuă, staționară. Tendința generală, odată atinse limitele extreme, este de deplasare a continuu-lui în sens ascendent, pe direcția zonei de audibilitate. Este un exemplu de autogenerare, de extindere asupra tuturor coordonatelor cîmpului sonor, a unui unic șir de micro-obiecte, relația de varietate a întîlnirilor statistic previzibile ale conductului cu propriile sale momente de existență, declanșînd un proces unitar, conform și concordant cu ideea deplasării într-un spațiu atemporal.

O altă modalitate propune *Clepsidra I* de Anatol Vieru, în care coexistă trei acțiuni muzicale paralele * :

— perpetuo pentru 48 instrumente cu coarde și 10 instrumente de suflat, constituit dintr-o serie de sunete lungi, cu atacuri imperceptibile în nuanța generală pp ;

— un număr de 12 efemeride (activități aleatoare pentru 2 percuționiști și pentru instrumentele cu coarde și de suflat libere în acel moment) ;

— un solo de trompetă, compus din 12 secțiuni cîte una corespunzătoare fiecărei efemeride, solo care ocupă parțial pauzele dintre acestea și participă la un tot de relații definind piesa ca o secțiune elastică, într-un timp static, fără evenimente sesizabile, ornat periodic cu o serie de efemeride alternînd cu scurte fragmente de solo al trompetei a căror prezență se impune ca un element important, pentru a dispare din nou, lăsînd timpul personificat de perpetuo din nou pe prim plan.

Am inclus acest exemplu în clasa stratificărilor de natură polifonică întrucît poate fi asemuit cu o structură formată dintr-un cantus firmus și încă două linii discontinue care lasă în unele momente liber accesul la cantus firmus. Dacă în cazul considerat arhetipic, unitatea o constituia albia tonală, în cazul modelat ea este asigurată de către posibilitatea de existență a efemeridelor în perpetuo. Jocul continuu — discontinuu poate fi lesne urmărit în plan orizontal, dar este sesizabil și în secțiunea verticală, rarefierea unui moment efemer, ducînd la perpetuo și densificarea progresivă a perpetuo-ului concretizîndu-se în efemeride.

e. 5. Clasa lucrărilor ce cuprind secțiuni dezvoltătoare bazate pe principii matematice.

În această clasă putem integra și suprafețele întîlnite în lucrarea *Evocare* de Lucian Metianu. În secțiunea a III-a de pildă, corzilor le este încredințată o textură aglomerată, amănunțit calculată sub raport statistic. Se folosește pentru fiecare instrument un sistem permutațional pe patru sunete, semitonal, capabil să asigure o probabilitate maximă apariției frecvențelor.

La fel, lucrările *Canto I* și *Canto II* de Aurel Stroe, prima cu succesiuni de durate ordonate de programul *Generator I* și bazată pe tehnica evitării întîlnirilor simultane, iar a doua pe teoria atribuțiilor în calculul duratelor, programul matematic menționat fiind una dintre determinantele dezvoltării.

Procesul adecvării expresiei implică permeabilizarea limbajului — conținutul fiind generat de esențe ideatice general umane și vala-

* Apud : Corneliu Dan Georgescu, *Anatol Vieru*, „*Clepsidra I*", în : *Muzica*, București, nr. 7, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

bile, sau de zonele ideatice ce li se suprapun — odată cu pătrunderea conștiinței tot mai adînc în realitate. Acest proces determină apariția unor elemente noi, justificate etic și estetic, congruente în planul ideilor și eficiente în cel al efectelor. Folosirea mijloacelor electro-acustice de producere, prelucrare și redare a sunetului începe să se încadreze în frontul expresiei, fie că este vorba ca în lucrarea *Cronika* de Corneliu Cezar (pentru orchestră simfonică și bandă), de sublinierea unei culminații expresive sau de preludiul la piesa *Canto I* realizat prin înregistrarea unor sunete filtrate, fie de *Variații translatorii* de Tiberiu Olah, în care banda reia ad-literam un fragment cîntat de orchestră, realizînd o stratificare de tip polifonic.

F Analiza lucrărilor face posibilă împărțirea în patru clase după tipurile de raporturi ce se stabilesc între relațiile dintre structurile microobiectelor și relațiile obiectelor sonore între ele (configurația arhitectonică). *

f. 1. Clasa lucrărilor cu o configurație arhitectonică bazată pe alternarea unor secțiuni mono sau pluritematice.

Exemplul 22. *Imagini bucureștene*, de Pascal Bentoiu, partea a II-a, *Grădini :*

	A					B			A		
Introducere	Ta	Tranziție	Tb	Tc	Td	a	b	a	b	a	Codetta
5 măs.	11 măs.	3 măs.	7 măs.	7 măs.	5 măs.	← 21 măs. →			13 măs.	9 măs.	(din B) 5 măs.

Tabloul *Grădini*, din suita *Imagini bucureștene*, de Pascal Bentoiu, este construit pe schema *A—B—A*, *A*-ul inițial și *A*-ul final fiind încadrate de o introducere și respectiv o codettă. Secțiunea *A* este alcătuită din patru subsecțiuni : *a* de 11 măsuri căreia îi urmează o *trecere* de 3 măsuri, un *b* contrastant, de 7 măsuri, și o subsecțiune *c*, tot de 7 măsuri, și reluarea *a*-ului, de 5 măsuri. Cele cinci măsuri introductive se echilibrează cu această reluare în timp ce subsecțiunea *a* și *trecerea* ocupă 14 măsuri, iar subsecțiunile *b* și *c* tot 14 măsuri. *B*-ul e format dintr-un *a* ostinato care tinde către o culminație în *b* și se încheie prin revenirea *a*-ului ușor modificat. Întreaga secțiune ocupă 21 de măsuri. *A*-ul (în reluare) este format prin eliminarea subsecțiunii *a* din primul *A*, căruia îi corespunde de data aceasta *b*-ul lărgit la 13 măsuri, (aproape tot cît ocupa *a* din *A*, plus tratarea) ; îi urmează *a* format din 9 măsuri (aproape atît cît rezultă prin scăderea *trecerii* din *a* din *A*) și o codettă, cu elemente din *B*, de 5 măsuri.

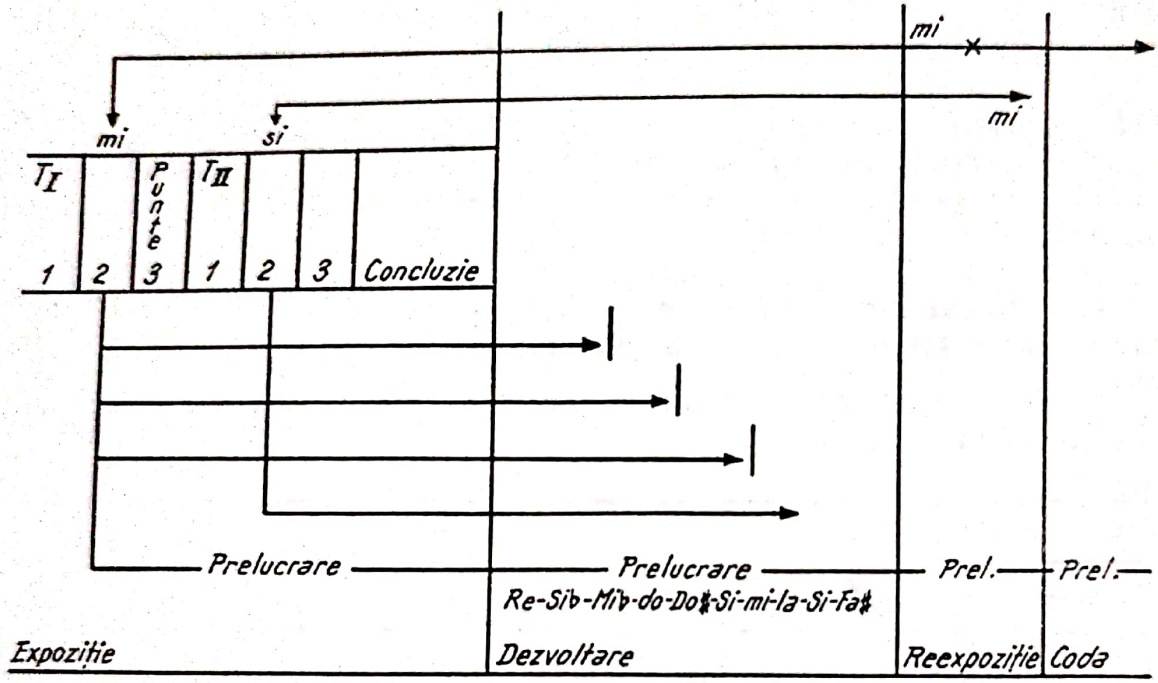
* *Obiect sonor* = microobiecte sonore (sunete) aflate în relații între ele, constituind un întreg.

Scanned with OKEN Scanner

Analiza acestui plan de construcție nu poate omite caracterul contrastant al secțiunii *B*, trăsătură care îndepărtează esențial de construcția de tip clasic. De asemenea, compararea cifrelor ce exprimă numărul de măsuri ocupat de fiecare secțiune, conduce la interpretarea planului ca simetric centrat pe culminația din *b* a lui *B*.

f. 2. Clasa lucrărilor cu o configurație arhitectonică ce emană din dezvoltări de tip antitetic.

Exemplul 23 — *Simfonia a XIV-a*, de Dimitrie Cuclin : Con-

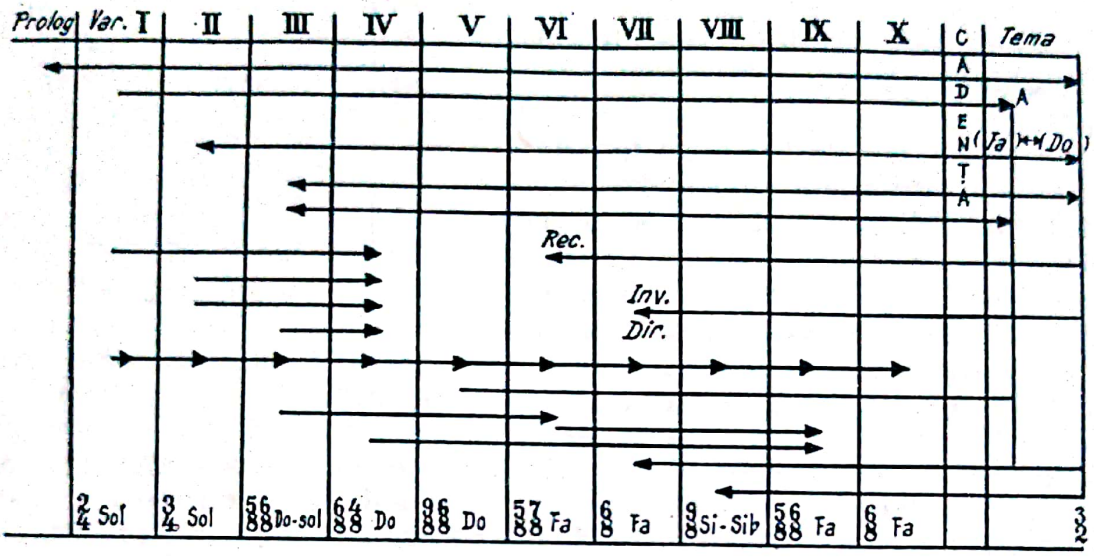


figurația arhitectonică ce se degajă din relațiile în care sînt puse obiectele sonore, și care constituie baza travaliului părții I a simfoniei mai sus citate, reprezintă o expresie tipică a unei gîndiri muzicale antitetice cu caracter prelucrător. Zona temei I este formată din trei secțiuni, a doua fiind o reluare a primei, iar a treia, o secțiune cu caracter de dezvoltare și de tranziție, fiind bazată pe certe înrudiri cu primele două. Tema secundă este și ea alcătuită pe schema ternară și debutează printr-o secțiune polifonică, avînd unele înrudiri cu secțiunea a II-a a temei I. Secțiunea a II-a a temei secunde reprezintă și ea o dezvoltare a primei, iar secțiunea a III-a este deja anunțată de secțiunea III a primei teme. Este evidentă înrudirea dintre toate aceste elemente tematice care se enunță, se prelucrează și se retopesc pentru a da o înfățișare variată unității de gîndire. Dezvoltarea cuprinde patru secțiuni : prima prelujește expunerea unei teme aparent noi, care este însă derivată din tema I, a doua secțiune reprezintă o acumulare cantitativă ce conduce către punctul culminant din secțiunea a III-a, fiind încheiată de a IV-a secțiune construită pe elemente din tema II. Dezvoltarea constituie pe un alt plan o paralelă a expoziției, mai ales dacă ținem seama de caracterul prelucrător al acesteia din urmă. Prelucrarea materialului se continuă chiar și în repriză și în codă, secțiuni ce nu prezintă abateri de la tipul obișnuit de configurație.

Scanned with OKEN Scanner

f. 3. Clasa lucrărilor cu o configurație arhitectonică ce emană din dezvoltări de tip mono-tematic variațional.

Exemplul 24 — *Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă populară* — Tudor Ciortea.



Variațiile debutează cu un prolog care conține aproape toate elementele tematice.

— variația I — pe tema minorizată *A* (transfigurare a colindului), cadență pe sol.

— variația a II-a — în la, ca în *B*-ul temei, pilonii ușor cromatizați, aspectul general diatonic, cadență pe sol.

— variația a III-a — bazată pe augmentare ritmică, în la, conține note pilon din *B*, dar pe modul de do ca în *A*; început de sinteză.

— variația a IV-a — primul nod important; se caracterizează prin densificarea succesiunilor, reapariția elementelor tematice din primele trei variații, oscilația între cromatism și diatonism.

— variația a V-a — ritmico-melodică, conține stratificări polifonice, construită pe si.

— variația a VI-a — tema în oglindă, prima secțiune variație ritmică, a doua variație melodică, construită pe fa.

— variația a VII-a — provine din motivul care contrapunctează tema, dar inversat, coexistă cu forma inițială, construită pe fa.

— variația a VIII-a — acordică, bogat cromatizată, modificări ritmice-melodice, tema în formă recurentă.

— variația a IX-a — reia factura variației a IV-a; apare capul tematic inversat și diminuat.

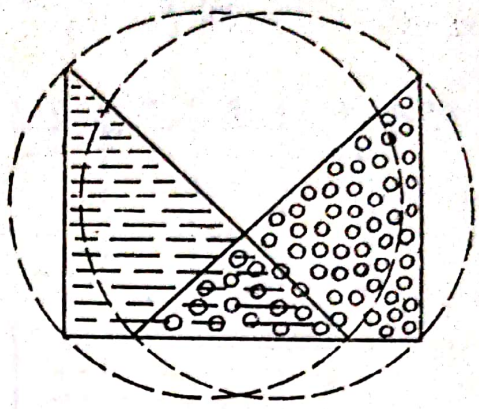
— variația a X-a — cea mai îndepărtată, reprezintă un nou moment de sinteză, comparabilă cu variația a IV-a.

— tema citat.

Scanned with OKEN Scanner

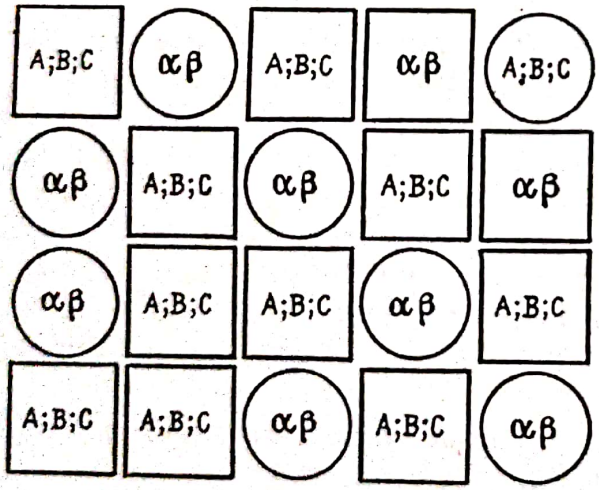
f. 4. Clasa lucrărilor cu o configurație arhitectonică ce reflectă raportul de tip matematic în care se găsesc relațiile dintre obiectele sonore.

Exemplul 25 — *Triunghi*, de Octavian Nemescu :



Cele trei secțiuni ale lucrării *Triunghi* de Octavian Nemescu au ca punct de plecare teorema lui Pitagora și trei cifre : 3, 4, 5. Conform teoremei o secțiune este egală cu sinteza celor-lalte două. Dincolo de acest aspect formal care reflectă o proprietate numerică a unor stări, construcția în infinitatea ei este guvernată tot de esența matematică. Intersecția celor două secțiuni extreme care ocupă suprafața cea mai mare a lucrării corespunde relației matematice $5^2=3^2+4^2$ sau $25=16+9$, secțiunea de sinteză fiind 5^2. Prima secțiune este dominată de existența unor microobiecte cu durate lungi sau maxime, iar secțiunea a doua de existența unor obiecte cu durate scurte sau minime. Intersecția, sinteza celor două precedente este caracterizată prin coexistența duratelor enumerate.

f. 5. Clasa lucrărilor cu o configurație arhitectonică elastică, de tip variabil permutațional.



Exemplul 26 — *Eteromorfie* de Ștefan Niculescu : *

Relațiile dintre unicitate și multiplicitate, devenirea în nemișcare, ca să-l citățm pe autor, caracterizează modul în care se construiește lucrarea. Analiza macrostructurii pune în evidență existența a cinci secțiuni, notate cu *A*, *B*, *C*, α, β, secțiuni ce pot fi ordonate după patru scheme, așa cum s-a observat și în exemplul 26, în care α β poate fi înlocuit cu *A*, *B* sau *C*, iar *A*, *B*, *C* cu α sau β. Rezultă 12 posibilități de ordonare a celor 5 secțiuni, iar pentru fiecare dintre cele patru scheme existînd 48 de posibilități. Numărul de variante posibile în înlănțuirea secțiunilor pare foarte mare (40320), dar restricția cerută de compozitor — prin respectarea uneia dintre cele patru scheme — conferă lucrării adevărata sa valoare. Interpretul optează

* Apud : Luminița Vartolomei, *„Eteromorfie" de Ștefan Niculescu*, în : *Muzica*, București, nr. 6, 1969, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

pentru una dintre formulele posibile, la fel ca și pentru două, trei sau patru valori pe care le pot primi unii dintre parametrii sonori variabili. Lucrarea se dovedește a fi o clasă de compoziții, o operă deschisă în care construcția micro și macrostructurilor prezintă luate separat fiecare un întreg stabil, dar care permite în același timp articularea perfectă cu celelalte.

G O privire de ansamblu asupra lucrărilor simfonice românești apărute între 1944—1974, face posibilă gruparea lor în cel puțin 11 clase, după sfera de idei care a constituit momentul declanșator al inspirației muzicale. Desigur că ar fi hazardată o clasificare definitivă în absența părerilor explicite ale compozitorilor în legătură cu cele în parte. Pe de altă parte, chiar în situația în care am putea folosi aceste păreri, coeficientul de probabilitate rămîne sporit, întrucît nu în toate cazurile un creator poate circumscrie cu precizie sfera de idei generatoare a unei opere artistice.

În acest caz am apelat la semnificația ce se degajă din titulatura lucrărilor, încercînd să definim coordonatele ideatice ale fiecăreia dintre ele, ajungînd cît mai aproape de punctul de plecare, de ideea inițială. Trebuie să afirmăm că toate aceste aprecieri duc la o încadrare destul de elastică, interpretările fiind pasibile de modificări în funcție de creșterea cantității de date, de informații ce ne pot parveni direct de la creatori.

g. 1. Clasa lucrărilor ce nu sugerează prin titulatura lor punctul inițial și drumul parcurs de la idee la întruchiparea ei concret muzicală.

În această clasă am grupat lucrările care poartă denumiri ce sînt proprii unor genuri muzicale consacrate cum ar fi : *Simfonia a II-a* de Mihail Andricu, *Simfonia a XIV-a* — de Dimitrie Cuclin, *Simfonia a III-a* de Gheorghe Dumitrescu, *Simfonia I-a* de Tiberiu Olah, *Simfonia a II-a* de Adrian Rațiu, *Simfonia Ostinato* de Dan Voiculescu și alte simfonii, sau *Concert pentru orchestră* de Ion Dumitrescu, *Concert pentru orchestră* de Sigismund Toduță, *Trei piese pentru orchestră* de Nicolae Brînduș etc.

Este posibil ca ideile, sursele de inspirație care au generat aceste lucrări să fie dintre cele mai diverse și, în acest fel, gruparea lor într-o singură clasă să pară oarecum forțată. Neavînd însă date despre proveniența lor ideatică și întrucît chiar dacă punctele generatoare au fost foarte concrete, autorii nu au simțit nevoia să le includă în titulatura lucrării nici măcar ca sugestii, le-am grupat după cum s-a observat.

g. 2. Clasa lucrărilor ce au ca punct de plecare în mod explicit muzica folclorică.

Această clasă cuprinde o mare varietate de lucrări ce acoperă multe dintre genurile muzicale cum ar fi *Dansuri simfonice* de Paul Constantinescu, *Suita ardelenească* de Pascal Bentoiu, *Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă populară* de Tudor Ciortea, *Uvertură de concert pe teme în caracter popular românesc* de George Enescu etc. *Programatismul* mai mult sau mai puțin evident al lucrărilor clasificate în *g. 3, 4, 5, 6, 7, 8* și *9* este elementul lor comun. Cu toate acestea,

Scanned with OKEN Scanner

marea diversitate impune împărțirea, desigur subiectivă, a creațiilor în clase distincte.

g. 3. Clasa lucrărilor ce au ca surse de inspirație sentimentul patriotic declarat.

În această clasă sînt grupate un număr important de lucrări ce jalonează constant creația simfonică din ultimii 30 de ani, ca reflectare a integrării tot mai profunde a creatorilor în ambianța socio-politico-culturală, a conștientizării apartenenței lor la transformările revoluționare — esența evoluției societății românești contemporane. Exemplificăm prin *Simfonia a II-a, a Republicii* de Gheorghe Dumitrescu, *Balada pentru orchestră, „Toma Alimoș"* de Dan Constantinescu, *Simfonia ploiești eană* de Paul Constantinescu, *Simfonia a XI-a, „In memoriam"* de Mihail Andricu, *„Evenimente 1907"* de Tiberiu Olah, *Evocare* de Lucian Mețianu etc.

g. 4. Clasa lucrărilor a căror titulatură sugerează existența unui complex ideatic legat de probleme filosofice sau de mare generalitate umană.

Desigur că nu se poate face abstracție de complexul ideatico-filosofic ce caracterizează fizionomia psihică a unui creator la un moment dat, el fiind o permanență virtuală și necesară a cărei prezență se face mai mult sau mai puțin simțită. Din seria acestor lucrări citățm *Simfonia a III-a, „Dramatica"* de Wilhelm Berger, *Clepsidra I* și *Clepsidra II* de Anatol Vieru, *Vox Maris* de George Enescu, pentru a nu aminti decît unele dintre ele.

g. 5. Cuprinde creații ce au la bază imagini sugestive. Citez dintre ele : *Imagini bucureștene* de Pascal Bentoiu, *Bucureștii de altă dată* de Mircea Chiriac, *Variații simfonice pe un cîntec de Anton Pann* de Theodor Grigoriu.

g. 6. Clasa lucrărilor ce au ca sursă de inspirație sentimentul naturii.

Clasa a fost și este bogat ilustrată în muzica românească, sentimentul naturii fiind una dintre componentele vieții afective ale creatorilor noștri. Cîteva dintre aceste lucrări : *Simfonia Primăverii* și *Suita Prin Munții Apuseni* de Marțian Negrea, *Poemul Carpaților* și *Poemul Marea Neagră* de Alexandru Pașcanu și ca o excepție *Vox Maris* de George Enescu, care prin complexitatea sa scapă unor clasificări riguroase, aparținînd unei zone foarte întinse de gîndire și trăire filosofico-muzicală.

g. 7. Clasa lucrărilor ce au ca bază de inspirație o sugestie plastică cu caracter folcloric. Interferența de natură sincretică, atît de fecundă, dintre arte, a generat și generează momente de inspirație concretizate în creații muzicale pe care le ilustrează lucrări ca : *Motive maramureșene* de Corneliu Dan Georgescu, *Scoarțe* și *Vitralii* de Mihai Moldovan etc.

g. 8. Clasa lucrărilor ce cuprind în titlu indicații de caracter sugerînd posibile puncte de plecare în procesul de creație.

Scanned with OKEN Scanner

Am ales pentru a ilustra această clasă trei lucrări din trei posibile zone de inspirație: *Variațiuni cinematografice* de Dumitru Capoianu, *Ritmuri citadine* de Nicolae Beloiu și *Muzică stereofonică* de Mircea Istrate.

g. 9. Clasa lucrărilor dedicate unor personalități sau unor opere importante ale gîndirii umane.

Sursa de inspirație ce reprezintă criteriul de grupare a unor lucrări în această clasă este comună multor lucrări din îndelunga istorie a muzicii și este ilustrată în simfonismul românesc contemporan de un număr însemnat de lucrări dintre care citez: *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu, *Sinfonietta* de Mircea Chiriac, *Columna fără sfîrșit* de Tiberiu Olah, *Omagiu lui Țuculescu* de Doru Popovici.

g. 10. Clasa lucrărilor ce au ca sursă de inspirație reflexia asupra unor aspecte fizico-matematice.

Leibnitz afirma: *„muzica este produsul sufletului care socotește fără să-și dea seama că o face"*. Dinaintea lui Pitagora încă, legătura dintre muzică și matematică a fost relevată, iar în unele situații ea a constituit o fecundă sursă de inspirație pentru creatori. În muzica simfonică românească din ultimele trei decenii, lucrările care pot fi grupate în această clasă, încep să ocupe un loc remarcabil, iar dintre ele citățm: *Triunghi* de Octavian Nemescu, *Eteromorfie* și *Formanți* de Ștefan Niculescu, *Texturi* de Mihai Moldovan.

g. 11. Clasa lucrărilor cu titulaturi ce exprimă sugestii diverse din zona gîndirii muzicale.

Ca o reacție la tendințele de îndepărtare de sfera gîndirii muzicale apar titulaturile ce cuprind sugestii tocmai din această zonă, acum însă mai puțin generale ca „simfonie" sau „concert", cum ar fi *Phtora, Antifonie,* de Nicolae Brînduș, *Unisonos,* de Ștefan Niculescu, *Canto I, Canto II,* de Aurel Stroe.

*

Valoarea conținutului ideatic, intensitatea trăirilor, repercusiunile în zona afectivității pe care le declanșează integrarea din ce în ce mai profundă a creatorilor români în procesul de transformare revoluționară a societății, constituie factorul primordial al evoluției artei muzicale, este baza tendințelor certe de progres ce caracterizează fenomenul analizat.

1. Muzica simfonică românească este un fenomen vital, deschis, conform cu cadrul socio-cultural în care apare, divers și unitar, constituie o emanație adecvată a spiritualității epocii înnobilată de valențele pe care le conferă ancorarea puternică în prezent.

2. Analiza fenomenului de cultură pe care-l constituie simfonismul românesc pune în evidență, ca certă, forța sa de evoluție, generată de un contact organic cu fenomenul creației muzicale folclorice. Relația este de continuitate și nu de contiguitate, cele mai înaintate trepte de adec-

Scanned with OKEN Scanner

vare ale expresiei la un conținut în perpetuă înnoire apărînd firești, tocmai datorită unei filiații ce începe odată cu dezvoltarea artei populare pe teritoriul românesc.

3. Se disting două planuri principale de complexe ideatice generative, într-o permanentă și fecundă interrelație. Cel dintîi este reflexul afectiv al atitudinilor fundamentale ale omului față de realitatea dinăuntrul și din afara sa, în caracterele sale esențiale, totodată cele mai generale, arhetipice. Cel de al doilea este constituit pe fundamentul unei disponibilități funciare a unei prospețimi de recepție ce asigură rezonanța continuă în timp și adecvată prin efectul modelator pe care îl declanșează.

Desigur că această disjuncție este numai metodologică, întrucît cele două planuri se prezintă ca un fenomen unitar integrat, jocul dialectic al celor două polarități fiind însăși esența viabilității sale.

4. Conținutului fundamental divers și în permanentă îmbogățire, îi corespunde o tendință de adecvare a limbajului, prin asimilarea creatoare a tuturor elementelor de progres pe care le oferă stadiul actual de evoluție a fenomenului muzical pe plan mondial.

Experimentul devine astfel o necesitate organică, o condiție a exprimării cît mai eficiente în planul modelărilor a unui conținut în permanentă extensie. Există o justificare filosofică, etică și estetică a căutării în planul limbajului, declanșată de presiunea unui conținut ce se îmbogățește într-o măsură sporită față de configurație.

5. Diversitatea direcțiilor stilistice, a impulsurilor generatoare, este guvernată de o puternică tendință către interiorizarea fundamentală, dublată de forța de penetrație și de părăsirea din ce în ce mai accentuată a decorativismului în favoarea esențializării.

6. Analiza contactului cu beneficiarii spirituali ai fenomenului indică existența unui proces echilibrat, fără evoluții spectaculoase, dar fundamental și definitiv — desigur în limitele posibilităților noastre de cuprindere temporală. Accesibilitatea ca atare, verificarea forței de repercusiune a muzicii simfonice în conștiința ascultătorilor rămîn probleme care se rezolvă în contextul permanentei interrelații dintre situarea creatorului în fluxul de existență a epocii, permeabilizarea sa conștientă la eveniment și capacitatea sa de a se afirma eficace.

7. Generațiile de creatori de muzică simfonică din România participă divers, în multiple planuri, la evoluția fenomenului. Unitatea procesului este definită de conștientizarea finalității artei cu rol de modelator psihic, ca factor esențial de influențare socială ; integrarea în memoria prezentului a tendinței de a cuprinde temele fundamentale mereu noi și pe cele noi în ce au ele fundamental, ca moștenire vie a gîndirii populare ; căutarea, profund etică și într-o înaltă zonă de profesionalism, a unei expresii adecvate continuu.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

GRIGORE CONSTANTINESCU

Unitatea de concepţie a ciclului în operele lui Doru Popovici

În ansamblul creației românești contemporane, gîndirea componistică a lui Doru Popovici dezvăluie o trăsătură pregnant determinată de concepțiile filosofice și estetice militante ale evului nostru, mesajul umanist al muzicii sale fiind în permanență ancorat în tematica inspirată din lupta omului pentru libertate, fericire și dreptate. Dacă această orientare se poate observa în larga abordare a unor subiecte de vibrant romantism contemporan, ilustrînd cele mai diverse genuri — de la lied și ciclu de lieduri, la cantată și simfonie —, o privire retrospectivă asupra creației compozitorului arată că ea se reliefează cu și mai multă putere în sfera dezbaterilor etice. Legătura text-muzică, existentă și în alte partituri ale lui Doru Popovici, se relevă în domeniul teatrului muzical drept dătătoare de largi spații de meditație și acțiune simbolică, un edificiu arhitectonic complex unind vocea cu sonoritatea orchestrei într-o viziune poematică convingătoare și limpede.

Într-o recentă convorbire purtată cu regizorul Anghel Ionescu Arbore (semnatarul montării pentru televiziune a operei *Interogatoriul din zori*), propuneam interpretarea celor trei creații ale compozitorului — *Prometeu, op. 13, Mariana Pineda, op. 28, Interogatoriul din zori, op. 47* — drept secvențe alcătuind un triptic, o așa-numită „Trilogie a omului". Pledează pentru această interpretare a lucrărilor ca un ciclu teatral-dramatic două aspecte fundamentale — unitatea de mesaj a ideii poetice și, pe de altă parte, unitatea stilistică a limbajului muzical. Din ambele puncte de vedere, deși lucrările acoperă o perioadă creatoare destul de întinsă (cuprinzînd aproape două decenii, de la terminarea primei partituri, în 1958, pînă la recenta primă audiție a ultimei lucrări, în 1975), se poate vorbi despre o consecvență a modului de abordare a problematicii, ca și despre o armonioasă evoluție a limbajului stilistic, fără anulări succesive ale etapelor elaborării.

Tripticul pe care l-am numit „Trilogia omului" vădește o unitate de concepție care se sprijină pe o aceeași sferă a problemelor, privite din mai multe unghiuri. Ideea de bază este confruntarea între personalitatea care determină progresul uman și forțele retrograde, adverse acestei evoluții. La aceasta se adaugă o viziune personală a artistului asupra sublimului jertfei, al victoriei ideilor în conflictul tragic. În prima secvență a trilogiei — opera *Prometeu*, pe un libret inspirat de drama lui Victor Eftimiu —, eroul acceptă consecințele actului său temerar de a

aduce focul zeesc printre oameni. Animat de acest ideal, Prometeu își explică atitudinea (scenele de dialog între erou și nimfa Eromeni, din tabloul 1 și 3), opunînd o titanică rezistență lumii zeești din Olimp, înspăimîntată de pierderea puterii conferite de stăpînirea focului. Problematica este aici situată pe terenul dezbaterii unor principii filosofice în care elementul simbolic al focului reprezintă dorința și forța de înălțare semeață a omului în fața destinului. Observăm apoi, în cea de a doua parte a trilogiei — opera *Mariana Pineda*, compusă pe un libret propriu, după piesa cu același nume a lui Federigo Garcia Lorca — o schimbare de atitudine. Nu în sensul modificărior concepțiilor principiale, care rămîn aceleași, ci în cel al adîncirii conflictului, al sublinierii rolului personalității în confruntarea unor concepții de viață profund diferite. Reprezentînd spiritul revoluției spaniole, Mariana Pineda privește jertfa vieții sale ca pe un act necesar în împlinirea cauzelor pentru care a luptat. Scenă de scenă, asistăm la conturarea personalității ei, la trecerea de la teama de moarte spre o curajoasă înfruntare a sumbrei Inchiziții, reprezentate de Don Pedrosa. În final, Pedrosa este cel care trebuie să-și recunoască înfrîngerea, pierderea oricărei capacități de a determina în sufletul eroinei teama de suferință și de moarte. Spre deosebire de opera precedentă, destinul Marianei Pineda este aici contopit cu cel al întregului popor, prin vocile corului care însoțesc ultimele clipe ale tinerei luptătoare. Ultima secvență este poate cea mai impresionantă, prin generozitatea cu care Mariana Pineda își dăruiește viața, această viață ce cunoscuse de abia bucuriile iubirii, viață care devine cu atît mai prețioasă cu cît ea simbolizează destinul unei întregi colectivități. Libertatea spiritului, libertatea gîndului, nu cunosc teama și opresiunea, și prin aceasta se dovedesc puternice, capabile să înrîurească mersul istoriei spre progresul social. Cu finalul trilogiei — opera *Interogatoriul din zori* pe un libret de Victor Bîrlădeanu —, Doru Popovici aduce această problematică în contemporaneitate. Citez aici chiar cuvintele compozitorului, privind recenta sa lucrare lirică : *„În această compoziție puternic ancorată în realitatea incandescentă a zilelor noastre, comunistul Ion I. Ion înfruntă curajos lumea urîciunii reprezentată de Procurorul care îl va condamna la moarte pentru crima de înaltă trădare. Ion I. Ion alege moartea și refuză cu o tărie granitică să-și trădeze idealul identificat cu semnificația sublimă a cuvîntului Libertate“* (cit. din prezentarea lucrării cu prilejul primei audiții, în concertul Radioteleviziunii din 6.II.1975).

Recapitulînd, planul dezbaterilor asupra existenței omului erou apare deci în trei ipostaze — dezbaterea prin intermediul simbolului, dezbaterea prin intermediul opoziției unor forțe ce se confruntă în evenimente limită ale istoriei universale, dezbaterea pornind de la realități ale contemporaneității românești în momentul încheierii etapei istorice ce a precedat revoluția socialistă, prin opunerea unor personaje concretizate social și politic. Dacă subiectul acestei dezbateri este ideea de progres, libertate și dreptate, la nivelul relațiilor umane de ansamblu, acestei dimensiuni i se adaugă încă o sferă complementară, menită să sublinieze pregnanța umană a eroilor. Este domeniul sentimentelor, constant prezente în destinele personajelor centrale. Pentru Prometeu, nimfa Eromeni este unda de lirism care dă un contur emoțional sacrificiului

Scanned with OKEN Scanner

destinat oamenilor, particularizarea acestui gest adresat unui reprezentant al lor care simbolizează viitorul prin iubire. Mariana Pineda găsește resursele forței de a rezista amenințărilor Inchiziției în sentimentul dragostei descoperite ca o dimensiune esențială a vieții pentru care merită să lupți. În fine, Ion I. Ion vine în fața Procurorului ca luptător al clasei muncitoare, dar și ca soț și tată iubitor. Soarta soției sale, a copilului, se identifică cu soarta întregului popor, căci — așa cum spune eroul, — „sînt mii de femei care își plîng soții căzuți la datorie... sînt mii de Ionuți care își așteaptă tații...", dar toți fac parte din același imens arbore al neamului. Iubirea, adăugată idealurilor luptei pentru om, devine în această trilogie, după cum s-a putut vedea, o forță ce dă mesajului acea consistență de care are nevoie o operă de artă pentru a se adresa și a convinge.

Nu trebuie omise nici construcțiile dramaturgice vizînd personalitățile negative care sînt angrenate în aceste conflicte. Pentru Zeus, compozitorul a optat în favoarea unei portretizări de grup din care el reiese mai mult drept un purtător de cuvînt decît o personalitate în sine. Don Pedrosa, mesagerul Inchiziției, adaugă acestor trăsături și anumite detalii privind configurația psihologică a tipului social din care face parte. Linia personajelor din această categorie se finalizează în figura Procurorului, conștient de nedreptatea acțiunilor sale, urmărit de sentimentul culpabilității și, poate tocmai din această cauză, devenind mai îndîrjit în neputința de a-l înspăimînta pe cel care a fost condamnat de el.

Se poate pune, firește, întrebarea dacă Doru Popovici a urmărit într-adevăr, pe toate aceste planuri, o unitate de ciclu în evoluția tematicii și dezbaterilor din cadrul celor trei opere. Deși nemărturisită în vreun fel, atitudinea sa nu lasă loc nedumeririlor sau ezitărilor. Căci, ceea ce am observat în partiturile sale lirice, își găsește corespondente și în alte opusuri ale sale, alcătuind acea necesară linie ascendentă care face din creația de ansamblu a unui compozitor o unitate artistică, ideologică și estetică reprezentativă. Dar, cred că pentru a argumenta mai bine teza propusă, la considerațiile de mai sus pot fi adăugate și unele observații privind unitatea limbajului, a modalităților de rezolvare artistică, mai bine zis a stilului operelor lui Doru Popovici.

Un prim aspect atrage de la început atenția — construcția arhitectonică a celor trei opere, pe baza unui principiu comun. Este vorba de alegerea acelei modalități de construcție sugerată, cu decenii în urmă, de Alban Berg prin sinteza între secvențele dramei muzicale și forme ale muzicii instrumentale. Să privim mai de aproape acest aspect. Mă limitez firește la enunțarea cadrului formelor ce alcătuiesc aceste opere dar, și astfel, unitatea este demonstrată. În opera *Prometeu — Preludiu* (prelucrare variațională liberă a temei principale), *Tabloul 1* (Rondo-sonată, scena Prometeu-Eromeni), *Tabloul 2* (Scherzo — în Olimp), *Tabloul 3* (Lied, passacaglia, final — reluarea Preludiului puțin modificat). În opera *Mariana Pineda — Preludiu cu Cantată, Scena 1* (Passacaglia cu două cicluri de variațiuni ; primul cu patru variațiuni, dialog între Sor Carmen și Allegrito ; al doilea cu trei variațiuni, solo-ul lui Allegrito), *Scena 2* (Recitativ și Elegia), *Scena 3* (Rondo), *Scena 4* (Motet), *Scena 5* (Fuga), *Scena 6* (Recitativ și arie ; final cu reluarea parțială a

Scanned with OKEN Scanner

Cantatei din Preludiu). În opera *Interogatoriul din zori* — *Preludiu* (Temă cu variațiuni), *Scena 1* (Lied în formă de Barr), *Scena 2* (Rondo-sonată).

Trăsături deosebit de interesante sînt dezvăluite și de configurația concepției melodice a celor trei opere. Doru Popovici nu ezită să trateze materialul sonor destinat vocii preluînd unele caracteristici ale recitativului arioso și ale declamației silabice, îmbinate cu anumite particularități ale belcantoului. Pe de altă parte, configurația melodică păstrează o permanentă legătură cu sugestii ale muzicii populare. În *Prometeu*, recunoaștem aceasta în anumite structuri motivice, ritmico-melodice, ecou al cîntecului popular ; în opera următoare, Doru Popovici încearcă o interesantă sinteză între *Cante jondo* și doina românească. De altfel însuși compozitorul arăta că „*între cîntecele lui Manuel De Falla, concepute într-un autentic spirit spaniol, și folclorul ardelean, sînt puncte comune în sensul folosirii ritmului* de parlando rubato *și a modurilor cu trepte mobile*“ (vezi revista *Muzica*, nr. 3, 1967) ; ultima sa partitură aduce o mai subliniată apelare la melosul românesc de tipul baladei („*limbajul utilizat* — arăta compozitorul, în prezentarea citată — *continuă tradiția muzicii românești de un colorit modal, cutivat în trecut de Anton Pann, Kiriac, Sabin Drăgoi sau Paul Constantinescu*“). Paralel cu asemenea caracteristici, Doru Popovici atrage atenția asupra asimilării unor tehnici moderne de structurare a melodicii — uneori pînă la concretizări tematice — în primele două opere pe bazele unui serialism conceput pe intervale cu sens melodic evident, în a treia lucrare pe o lărgire a utilizării sistemelor modale. La aceasta se adaugă prezența în momente de tensiune a totalului cromatic, polimodalismului, o mare asimetrie ritmică ce nu contrazice ci, dimpotrivă, slujește stilul parlando al desfășurărilor dramatic-muzicale. Dacă scriitura polifonică evită structuri complicate, preferîndu-se o manieră de polifonie primitivă, mai ales în formele variaționale, în schimb gîndirea armonică găsește mereu lărgiri de orizont spre o anumită factură de tratare a sonorităților pe principiile diriguitoare ale eterofoniei. Este poate punctul de maximă apropiere — evidentă la audiție chiar — de gîndirea muzicală enesciană. Nu trebuie uitat și modul în care Doru Popovici aduce anumite rezonanțe de muzică veche în melodică, pentru a sublinia o anumită atmosferă (cum ar fi apropierile evidente de cîntecul gregorian în *Motetul* din *Mariana Pineda*) sau o anumită particularitate de structură psihologică a personajelor (de amintit aici acele rezonanțe de imnuri bizantine în momentul în care Ion I. Ion evocă legăturile sale de familie, sprijinite pe tradiția secular a poporului nostru).

Construcția sonoră a celor trei opere oferă un peisaj divers, care urmează îndeaproape cerințele dramaturgiei, argumentînd totodată ideea unei treptate concentrări a atenției compozitorului asupra esențialului dezbaterii problematicii abordate. Dacă orchestra alternează între momente de aerată scriitură destinată unor compartimente ale ansamblului — sesizăm o preferință pentru cel al coardelor și acumulări ce susțin tensiunea lirică a acțiunii, pînă la fascicole sonore de puternic efect, Doru Popovici dezvăluie în partida vocală o concepție aparte. Majoritatea scenelor se desfășoară în dialog, pentru tratarea propriu-zisă a conflictului. Ansamblul vocal apare doar într-un singur tablou al primei opere, devine precumpănitor în economia sonoră a celei de a doua, pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru ca în *Interogatoriul din zori* să fie total abandonat în favoarea monocromiei timbrale a celor două voci soliste, corespunzînd concentrării maxime a dramaturgiei. Depănarea muzicală dependentă de nuclee tematice extrem de parcimonios distribuite (în *Prometeu* și *Mariana Pineda* cîte o singură serie generatoare a întregului material dezvoltat pe parcurs, în *Interogatoriul din zori* leitmotive caracteristice însoțite de teme episodice colaterale) se adaugă celorlalte elemente ordonate de concepția cvasi-oratorială a întregului discurs vocal orchestral.

Cum răspunde Doru Popovici, în contextul evoluției operei contemporane, problemelor de economie a mijloacelor și, în același timp, celor de respectare a unor condiții definitorii de manifestare a genului? Se poate afirma — și aici rezidă argumentul final al încercării de demonstrație pe care am prezentat-o privind unitatea de ciclu prin mesajul și stilul operelor lui Doru Popovici — că muzicianul respectă ambele deziderate, renunțînd pe de o parte la toate elementele secundare ale acțiunii (prezente în teatrul clasic sau romantic), cultivînd pe de altă parte trăsăturile de cantabilitate și expresivitate dramatică ce asigură accesibilitatea spectacolului de operă. Astfel privite, construcția oratorială, ca și tensiunea lirică neîntreruptă de contraste marcante, nu apar drept defecte, ci dimpotrivă drept rezultatul unei maxime sintetizări ce situează tensiunile emoționale în zone deliberat limitate.

Din punct de vedere al echilibrului temporal, cele trei lucrări se succed într-o proporție corespunzătoare cerințelor unui spectacol unitar, cu trei secvențe. Duratele aproximative — fiecare dintre opere nedepășind o oră de muzică — ca și funcția dramaturgică din ce în ce mai evidentă, pot satisface de asemenea tensiunea gradată ascendent, dar nu contrastant, a derulării acțiunii muzicale și teatrale, unificînd astfel deosebirile de epocă, implicit de scenografie și interpretare, a căror varietate, dimpotrivă, pledează pentru specificul unui spectacol contemporan.

Iată suficiente argumente pentru a demonstra pe de o parte unitatea ciclului și, totodată, profilul personal al concepțiilor artistului, al implicațiilor filosofice și etice care stau la baza concepției celor trei opere. Neîndoios, se poate spune că prin aceste lucrări Doru Popovici se dovedește acel artist matur care are posibilitatea de a determina o opinie proprie în teatrul muzical contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Dramaturgia operei contemporane românești. „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu

Argument

În peisajul teatrului liric contemporan Pascal Bentoiu este un nume cunoscut. Consacrarea i-au adus-o trei partituri, de factură diferită, care s-au bucurat și se bucură de o primire favorabilă. *Amorul doctor,* la peste un deceniu de la premieră, continuă să rămînă o operă de succes pe scenele românești, beneficiind și de excelente înregistrări în studiourile londoneze — B.B.C. — și în studiourile pariziene — O.R.T.F.; *Jertfirea Ifigeniei* i-a adus autorului un premiu internațional în Italia, pentru operă radiofonică; *Hamlet* a smuls unui juriu internațional de prestigiu, tot la Roma, un alt premiu de invidiat, ca apoi să cucerească auditoriul Ateneului Român și al Teatrului de operă din Marsilia. Premiera franceză a generat o sumedenie de articole elogioase, publicate în ziare și reviste europene. Cum bătălia pentru cucerirea locului meritat pe scenele lirice a operelor lui Bentoiu se află în plină ofensivă, este de presupus că viitoarele stagiuni vor aduce noi elemente palmaresului schițat mai sus.

Aceste aspecte de natură biografică nu fac altceva decît să confirme că P. Bentoiu a avut, să zicem, „șansa" de a compune partituri lirice de autentică forță artistică. Evident, cuvîntul „șansă" ar părea impropriu în cazul de față dacă nu l-am asimila noțiunilor de fantezie, talent și măiestrie, dublate de încă multe calități atît de necesare unei întreprinderi complexe ca aceea a compunerii unei opere, gen pe care scepticii îl consideră o reminiscență a unor vremuri de mult apuse. În această chestiune, P. Bentoiu împărtășește o opinie diametral opusă; el crede în viabilitatea operei nu în mod platonic, ci activ. Răspunsul practic pe care îl dă afirmă credința sa neclintită în actualitatea genului. Nu, opera nu poate fi perimată dacă muzica ei este contemporană. Ca atare... „*o lucrare este de fapt contemporană în măsura în care este valoroasă*". Acest principiu formulat de P. Bentoiu în prezentarea operei *Hamlet* este pe cît de simplu pe atît de adevărat. Vom înțelege mai profund semnificația concretă pe care le-o atribuie Bentoiu atunci cînd vom purcede la analiza dramaturgiei operelor sale, care au o valoare expresivă ce nu poate lăsa indiferent un observator consecvent al evoluției genului liric în muzica românească.

În acest studiu ne aplecăm doar asupra operei *Amorul doctor.* Avertizăm cititorul de la bun început că investigațiile vor fi parcimonioase, ceea ce înseamnă că surprindem doar anumite trăsături ale dramaturgiei acestei opere.

Scanned with OKEN Scanner

*

Molière a scris comedia care a furnizat pretextul tematic al operei în cinci zile. Bentoiu, cucerit de verva spumoasă a intrigii, a elaborat libretul în 24 ore, comprimînd scene, restructurînd situații, simplificînd replici. A păstrat însă schema dramatică deoarece era adecvată concepției sale. Compunerea muzicii i-a luat nouă luni de zile, într-un efort susținut pentru a realiza o expresie muzicală concentrată, teatrală și modernă. A fost terminată în 1964.

Dacă am reactualiza vechea divizare a compozitorilor de operă după criteriul înclinării balanței înspre text sau muzică, înspre polarizarea centrului gravitațional asupra versului sau sunetului, fără îndoială Bentoiu ar trebui plasat alături de Mozart și nicidecum de Gluck. În *Deschideri spre lumea muzicii*, punîndu-și problema libret sau muzică, P. Bentoiu răspunde fără echivoc : *„Mi se pare că un compozitor de operă își atinge cu adevărat scopul numai dacă izbutește să creeze funcționalitatea dramatică cu mijloace muzicale, găsind fiecărui personaj din scenă propria lui sferă de intonații (deși integrată celorlalte într-o armonie superioară)"*. Concluzia la care ajunge apare edificatoare : *„Operă bună, deși pe text mediocru, s-a văzut — și nu puțină. Dar operă într-adevăr bună, deși muzica n-ar avea calități dramatice ori calități pur și simplu, n-am prea întîlnit"* [1].

Din aceste rînduri se desprind cîteva principii sau condiții ale unei partituri lirice : funcționalitatea dramatică să fie obținută cu mijloace muzicale, individualizarea personajelor prin intermediul unor sfere intonaționale, realizarea unei armonii superioare a diferitelor sfere, în sfîrșit, muzica operei se recomandă nu numai prin calități dramatice, ceea ce înseamnă și teatrale, ci mai ales prin calități muzicale. Desigur, aceste condiții nu sînt suficiente pentru obținerea unor pagini lirice valoroase. Simpla menționare a factorilor adeseori antinomici care concură la asigurarea organicității artistice ar presupune o listă impresionantă. P. Bentoiu, în citatul decupat de noi dintr-un context mai explicit, indică într-o formă esențializată crezul care probabil l-a călăuzit în compunerea operelor sale. Pentru acest motiv vom urmări în analiza noastră și felul în care principiile se transpun în partituri.

Ne mai sînt utile cîteva mărturisiri ale compozitorului care răspunde unei întrebări legitime ce vizează motivul pentru care textul lui Molière a reținut atenția sa [2]. Voia să reia genul operei bufe, în tradiția unor Pergolesi, Mozart, Rossini, Donizetti, Puccini, gen neglijat în zilele noastre. La această înșirare s-ar mai putea indica și numele unor compozitori ai veacului XX : Ravel, Prokofiev, P. Constantinescu, N. Ottescu, cu atît mai mult cu cît, uneori se pot identifica rezonanțe sau aluzii la stilul acestora. Oricum, este de reținut dorința lui Bentoiu de a compune o operă bufă, care să emane o expresie destinsă, spirit și bună dispoziție atît de rare în peisajul muzical contemporan. Evident, natura

---

[1] Bentoiu, Pascal, *Deschideri spre lumea muzicii*, București, Ed. Eminescu, 1973, p. 72—73.

[2] *Amorul doctor* (Programul de sală), Teatrul de Operă și Balet, București, 1966, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

operei bufe este cît se poate de apropiată lui Bentoiu, mare iubitor de glume și calambururi, care știe să savureze și să lanseze o anecdotă sau o formulare ironică.

Cît privește problema cardinală : ce fel de muzică va corespunde intențiilor sale ? — autorul precizează : *„Evident, voiam să scriu o muzică modernă, însă în același timp veselă (iar muzica modernă e de atîtea ori sumbră, ba chiar disperată și uneori dezesperantă). De aceea am deschis larg ușa să intre toate ritmurile moderne de dans, acelea pe care omul zilelor noastre le caută cînd caută destinderea. Pe de altă parte, efluviile muzicii de operă, ale acelei muzici de operă pe care o iubim cu toții, veneau ca niște chemări de sirene, îndemnîndu-mă parcă la păcatul de neiertat al epigonismului. Am încercat să scap de aceste tentații parodiind, cu deferență și dragoste, stilurile consacrate.“*

Așadar, Bentoiu, asemeni lui Ravel, a urmărit să realizeze o partitură modernă în care parodierea unor pagini tradiționale se alătură pulsațiilor trepidante ale ritmurilor de dans. Rezultanta obținută prin acest mariaj se prezintă ca o interesantă sinteză. Stiluri acreditate și rezonanțe cunoscute se combină în decursul unei scene cu pregnante structuri ritmice de *cha-cha* — familiare omului contemporan. Spectatorului sau auditorului i se oferă, în acest fel, elemente sonore cunoscute, ceea ce este de natură să înlesnească procesul receptiv. Paradoxul acestei oferte nu poate fi neobservat atîta vreme cît proveniența sferelor intonaționale indicate este pe cît de variată, din punct de vedere stilistic și în timp, pe atît de diferită ca sferă sonoră. Reminiscențele de operă fac parte din fondul de aur al creației profesioniste, în timp ce ritmurile dansurilor contemporane au o viață ceva mai redusă în timp, își datorează originea unor regiuni geografice eterogene și mesagerii săi sînt muzicieni care, în afara unor excepții, nu depășesc nivelul mediu profesionist. Aceasta înseamnă că originea unor ritmuri poate fi de factură folclorică, extraeuropeană, care cu ajutorul mijloacelor mass media ca și datorită ansamblurilor de muzică, denumită poate impropriu ușoară, au intrat în fondul sonor al vieții cotidiene de la noi. Muzică de dans ce se cînta independent de destinația sa a devenit ceea ce s-ar putea numi, recurgînd la o terminologie pe care o aplicăm lui Anton Pann, dar nu numai, „muzică de lume“, adică muzica vehiculată în mediul așezărilor urbane din zilele noastre.

Evident, problema esențială a straturilor asimilate în muzica acestei opere a fost aceea a dominării lor, a unificării diferitelor rezonanțe prin aducere la același numitor. Practic, aceasta însemna asigurarea unei unități superioare de natură stilistică, tuturor elementelor componente ale actului compozițional. Fuziunea absolută a diferitelor elemente se va rezolva datorită stilului personal al autorului care retopește la o înaltă temperatură imboldurile preluate în mod conștient din necesități dramaturgice. Integrarea tuturor tiparelor preluate într-o substanță omogenă reprezintă un act complex în care toate atributele stilistice erau antrenate cu scopul asigurării unui corp comun cu restul.

Simplificarea lucrurilor de această manieră are ca finalitate departajarea a două sfere sonore care alcătuiesc substanța muzicală a operei, dar nicidecum nu este de natură să reliefeze complexitatea țesăturii dra-

Scanned with OKEN Scanner

matice și a planurilor sonore aflate într-o veșnică interacțiune dictată de înaintarea intrigii, într-o desfășurare cu rost, dominată de o extremă limpezime pe planul concepției.

Partitura operei *Amorul doctor* oferă și alte elemente stilistice datorate inventivității autorului. Nu riscăm să exprimăm un neadevăr dacă susținem că ponderea straturilor semnalate este mult sub nivelul cantitativ și îndeosebi calitativ a ceea ce Bentoiu aduce personal și original. Primează într-o viziune de ansamblu sonoritățile moderne, de mare complexitate și măiestrie care domină întreaga țesătură imprimînd substanței muzicale atribute inedite de mare forță expresivă, estetică. P. Bentoiu este un compozitor modern în adevăratul sens al cuvîntului, receptiv la înrîuririle muzicii vremii sale, folosindu-le.

Într-adevăr, *Amorul doctor* se remarcă printr-o expresie clară, cu toate că sursele din care compozitorul și-a extras seva sînt eterogene. Contează faptul că aceste surse sînt total dominate de personalitatea lui Bentoiu, fiind înglobate organic în stilul său care se impune treptat, fără dorința de epatare și efecte de natură exterioară. Și dacă ar fi să determinăm în cuvinte atributele funciare ale individualității stilului edificat de Bentoiu ar trebui să recurgem la cuvinte ce și-ar demonstra, o dată în plus, neputința și imprecizia. În orice caz, nu ar putea lipsi cuvinte ca : expresie sobră, fantezie debordantă, rafinament coloristic, plasticitate melodică, abilitate teatrală.

Tipologia muzicală a personajelor.

SGANARELLE

Istoria operei demonstrează un adevăr aproape banal : o partitură se impune direct proporțional cu originalitatea muzicii, cu particularizarea expresiei. În același plan, personajele au forță de convingere numai dacă sînt individualizate pe plan muzical, adică dacă în portretizarea lor autorul a recurs la o sferă sonoră și la procedee specifice, capabile să le reprezinte. De acest imperativ a fost conștient P. Bentoiu. Personajele operei sale sînt riguros diferențiate. Ne vom convinge urmărindu-le pe fiecare.

Despre Sganarelle, om înstărit, căruia i-a murit soția, rămînîndu-i o fiică (Lucinda) aflată în pragul măritișului, compozitorul ne spune : „cîntă adesea în modalități depășite“ [1].

Expoziția acestui personaj central se realizează în prima scenă, progresiv, odată cu debitarea unor reflexii asupra vieții și necazurilor care nu-l mai slăbesc. Plîngîndu-se prin parafrazarea unui nenominalizat filosof din antichitate, că *„o nenorocire nu vine niciodată singură“*, Sganarelle ajunge să pună degetul pe rană, cauza supărării sale provine din partea Lucindei pe care o vede mereu abătută.

În partida sa vocală — 2 —, se profilează la început formule recitativice secco apoi acompaniate (coarde, apoi și suflători de lemn și corni)

[1] P. Bentoiu, *Amorul doctor*, program de sală, *op. cit.*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

de o mare simplitate intervalică, care într-adevăr favorizează numeroase aluzii la pagini cunoscute de operă de la intersecţia veacurilor XVIII-XIX.

Sganarelle, prin mijlocirea parafrazării unor formule recitativice demonetizate, ne apare anacronic, vederile sale discordează cu felul de a gîndi al celorlalţi. De la bun început, el este etichetat muzical într-un fel care produce ilaritate, compătimire şi bună dispoziţie. Spectatorul îşi dă seama astfel că Sganarelle face parte dintr-o altă lume. De precizat că P. Bentoiu nu intenţionează să reconstituie epoca sonoră din vremea lui Molière. Introducerea instrumentală *1* cu structură modal cromatică ce precede intrarea lui Sganarelle, asigurase cadrul modern al expresiei în care reminiscenţele epocii posterioare lui Molière sînt simple accesorii ale portretului acestui personaj. Avem astfel o ipostază a dramaturgiei operei în care stilul buf favorizează interferarea unor rezonanţe actuale avînd funcţie zeflemitoare cu rezonanţe de altădată.

Varietatea scriiturii vocale o imprimă la început ritmul care este capricios, în permanentă mişcare. Treptat linia vocală capătă relief prin evidenţierea unor formule melodice dintre care trebuie reţinută celula cadenţială de terţă mică ascendentă, de pe cuvîntul „antichitate", apoi acelaşi interval apare repetat (re-fa), încorporat în fraza *„O singură soţie aveam şi a murit..."* Se mai profilează o idee melodică, ascendentă, compusă dintr-o terţă mică, secundă mare, secundă mică ce apare în orchestră sub formă de imitaţii, după care se regăseşte în cuvintele *„şi a murit"*, rostite cu consternare de Sganarelle. Să remarcăm şi cadenţa de septimă micşorată descendentă, urmată de o formulă ritmică de trei şaisprezecimi, pe cuvîntul *„fetiţa !"* După cinci măsuri, revine ritmul de trei sunete pe expresia *„fii-ca mea"*, avînd o clară individualitate ritmico-motivică (accentul cade pe 1 şi nu pe 2, ca în exemplul precedent), simbolizînd pe Lucinda, dragostea şi *cha-cha*-ul. Reţinerea acestor figuri melodice şi cadenţiale are o temeinică justificare în potenţialul tematic pe care-l poartă şi care se va proiecta în măsurile următoare, exercitînd prin terţă, ritmul de trei sunete şi septimă micşorată, o acţiune centripetă asupra întregului discurs muzical al operei.

Dacă despre soţia răposată vorbeşte cu răceală, atunci cînd ajunge la Lucinda, indiferenţa este înlocuită cu supărare, deoarece nu cunoaşte cauza stării ei de melancolie. Cu pochiss. meno mosso, *3*, începe o nouă fază a portretului său, cînd de fapt apare şi o structură ce are valenţe leitmotivice, legate de Sganarelle. Prin această carte de vizită sonoră, tatăl Lucindei apare capricios, certăreţ, veşnic nemulţumit de cei apropiaţi. Muzica aduce un ritm ce se desfăşoară în contratimp (fagot, violoncele, vioara II, violă, flauţi, clarineţi) pe o formulă melodică în registrul grav care descinde prin intervertire, din elemente intervalice anterioare : secunda sol-la devine septimă mică după care urmează o secundă mică (la — si bemol) şi o terţă mare ascendentă. În măsura următoare apare chiar şi în partida vocală o formulă cromatică suitoare în ambitus de terţă mică (re — mi bemol — mi — fa) ce se suprapune pe o formulă asemănătoare în sens invers, aflată în registrul grav. După o relativă staţionare în sfera acestei ambianţe expresive se conturează un element nou pe cuvintele *„şi melancolică"* constituit din formula de

Scanned with OKEN Scanner

trei sunete în ambitus de terță, căreia i se alătură un motiv cadențial : re — re bemol — do, reluat la oboi și apoi clarinet, fagot, pian, violă, ce instaurează o sensibilitate feminină. Motivul *„și melancolică“* este preluat de orchestră, extins spre a conduce la o culminație al cărei corolar se identifică într-o formulă pregnantă de trei șaisprezecimi staccato, pe timpul trei, prefigurînd ritmul de dans *cha-cha,* și implicit pe Lucinda și lumea tinereții.

Motivul melancoliei se va auzi insistent și în cursul măsurilor în care Sganarelle se adresează mieros fiicei sale. Deja se produce o demarcație limpede între vorbele dulci și vorbele mînioase ale bătrînului. Adeseori se reaude intervalul de terță. Cînd Sganarelle asigură pe Lucinda că va face orice, numai să-i treacă starea depresivă a cărei cauză nu vrea s-o recunoască, și insistă cu întrebări în speranța descoperirii unei alte pricini a melancoliei, se aude un motiv pe cuvintele : *„Te asigur, ți-o jur !“*, ce va reveni mai tîrziu, în ultimele scene, fiind legat tematic și de sfera lui Lorenzo, de realizarea căsătoriei. Îl vom reîntîlni la nr. 145, *„Ei bine, fiica mea“*, marcînd din nou ipocrizia lui Sganarelle deoarece jură fals, pentru a o păcăli pe Lucinda. Amprenta sa particulară nu o conferă notele suitoare în apregiu, ci cadența de septimă mică coborîtoare (re bemol — mi bemol). A doua oară jurămîntul va fi brodat pe o terță mică (sol bemol — mi bemol). Legînd jurămintele se obține motivul de terță mi bemol — sol bemol — mi bemol.

În portretizarea lui Sganarelle se aduce o nouă verigă în arioso ce conține întrebări iscoditoare adresate Lucindei, prin care vrea să dea impresia unui tată atent — nr. 7 și *8*. Promisiunile curg : stofă, mobilă de preț, profesor de clavecin... Muzical se remarcă o expresie neoclasică cu o linie melodică la oboi ce evidențiază la început sonorități de cvarte pe un fundal armonic static, cu pedale. Expresia este destul de obiectivă, oboiul sugerînd neliniștea lui Sganarelle, ceea ce echivalează cu formalitatea întrebărilor care nu țintesc punctul nevralgic și nu au putere de convingere. Întrebarea cheie : *„Iubești pe cineva și vrei să te măriți ?“* este nu numai o culminație dar și un fel de esențializare a tematismului, atît de propriu sferei sonore a lui Sganarelle : septimă mică, șir de terțe mari și iar septimă mică.

Avînd confirmarea temerilor că Lucindei îi arde de măritiș, tatăl neînduplecat, prefăcîndu-se că nu auzise spusele Lucindei, o alungă pe un ton de nemulțumire și furie. Se impun elemente motivice axate pe terță, ca și aluzii tematice, la **„melancolie“** și iarăși o cadență împrumutată din partiturile prăfuite ale stilului „grand opéra“.

Coloritul viu al acestei scene în care Sganarelle face pe prefăcutul, milosul și ocrotitorul tată, cîștigă în relief prin apelarea la percuție, respectiv la sonoritățile sparte ale temple-blockului. Evident, secțiunea de la nr. *8* are aspectul unei reprize dinamice a structurilor motivice de pînă atunci, legate de Sganarelle.

Cu Allegro molto, nr. *9*, se impune o nouă ipostază a lui Sganarelle. Este intransigent și nu vrea să audă de Lucinda. Replica sa : *„Să taci ! Nu te mai iubesc !“* devine o formulă stereotipă, care revine insistent într-o dispută cu Lisetta și Lucinda. Clarinet basul, fagoții și

Scanned with OKEN Scanner

violoncelii dublează vocea în timp ce viorile susţin figuraţii melodice staccato, de şaisprezecimi, iar vioara II şi violele marchează pulsaţia ritmică de optimi. Formula în cauză este clădită pe acelaşi interval de terţă mică, avînd pregnanţă ritmică desprinsă din formula de *cha-cha*. Cuvintele etalon sînt : *„Nu te mai iubesc !“* Mai apare un motiv cromatic ascendent în limitele unei cvinte micşorate : *„Nu mai vreau să te văd !“* După cîteva variante se ajunge la formula lapidară şi esenţializată a motivului pe cuvintele : *„E o şireată“* — care deschide fereastra unui potop de expresii de tipul : *„Eşti o ingrată, o ticăloasă, nu pot s-o sufăr, o repudiez ; nu mai vorbi !“*, adresate cînd Lucindei, cînd Lisettei. Începînd cu nr. *12*, răsună în orchestră cele trei optimi — pe un acord minor cu septimă mică şi ritmul de *cha-cha*. De fapt, cele trei optimi pot fi remarcate anterior în replicile lui Sganarelle, şi, cum vom vedea, nu numai. Ele dau scenei, terţetului, o deosebită forţă tematică. Se mai aud, spre final (nr. *14*), variante melodizate ale motivului ritmic de trei sunete.

Insensibilitatea lui Sganarelle nu este numai o mască ci o trăsătură specifică a caracterului său. El aude numai ce-i convine, la restul rămîne surd. Fixitatea sa, în ciuda nenumăratelor insistenţe ale fiicei şi subretei, vor declanşa coaliţia celor două femei dar şi calificativul îndreptăţit venind din partea şiretei Lisette : *„Asta se cheamă un bădăran !“*

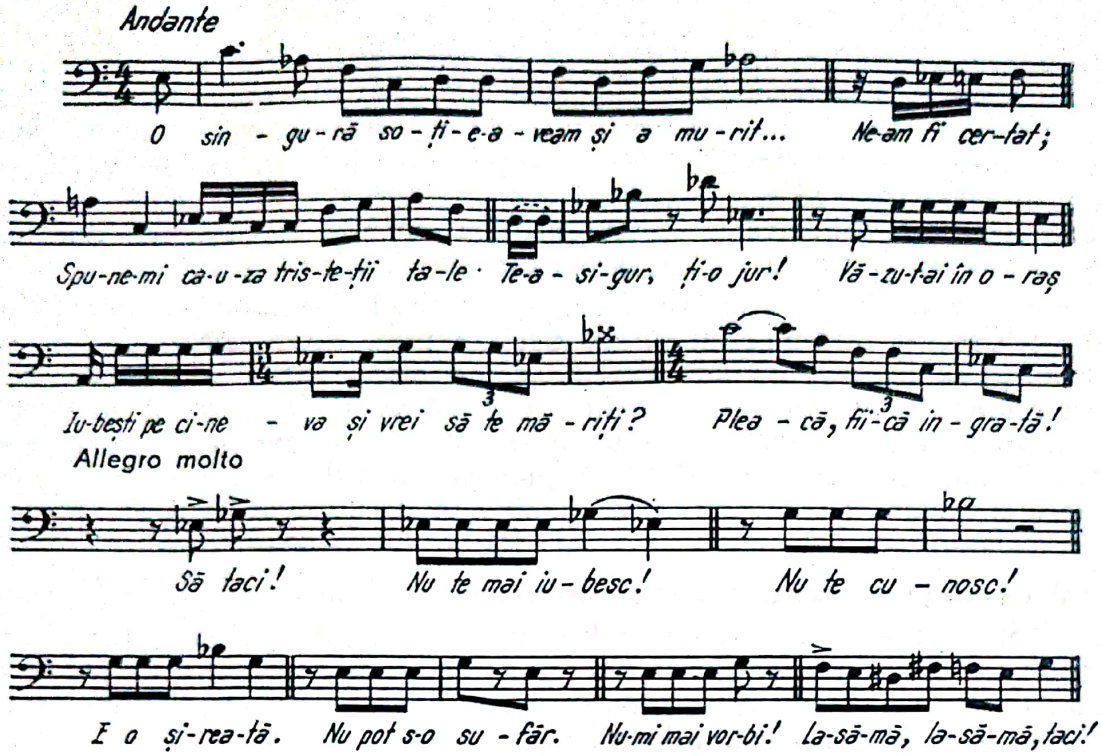
Extrem de bine este realizat portretul muzical al lui Sganarelle care se constituie în „bădăran“ prin acumularea mai multor defecte de aceeaşi specie, într-o cristalizare muzicală treptată, afirmînd în finalul scenei cu pregnanţă un motiv cromatic sobru, reliefat cu măiestrie, care nu domină numai partida sa ci şi a Lisettei şi, variat, a Lucindei. Prin particularităţile intervalice şi mai ales ritmice, ca şi prin repetarea obsesivă a formulelor, P. Bentoiu valorifică tehnica operei bufe italiene, unde reluările infinite ale unor motive erau folosite deseori. Numai că aici nu se simte patina stilului operei de demult, deoarece asociaţiile cu ritmurile dansurilor contemporane sînt atît de evidente încît acaparează întreaga expresie, imprimîndu-i rezonanţe moderne.

S-a putut, credem, constata că formula motivică de terţă pe un desen ritmic bine individualizat s-a impus progresiv şi că în cele din urmă a catalizat întreaga substanţă muzicală. O asemenea modalitate dramaturgică este eminamente simfonică şi ne determină să ne gîndim la principiul variaţiei continue, caracteristic stilului enescian. Din acest punct de vedere se pot stabili mai multe puncte de convergenţă a lui P. Bentoiu cu G. Enescu.

Primo, ca şi Enescu mai ales în *Oedip*, P. Bentoiu se axează în conturarea motivelor fundamentale pe intervalul de terţă (mică şi mare). Secundo, geneza tematismul se face din aproape în aproape conform tehnicii variaţionale, orice element motivic nou este temeinic ancorat în ceea ce fusese pînă atunci. Adică, motivele se profilează progresiv pe măsură ce s-a pregătit cadrul lor intonaţional. Odată pornite, ele se desfăşoară tot mai activ pînă ajung să domine întreaga substanţă muzicală.

Iată diagrama afirmării motivului de terţă, numai în partida vocală a lui Sganarelle din prima scenă :

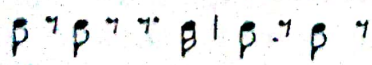
Scanned with OKEN Scanner



Se observă și din acest exemplu care conține doar măsurile semnificative că se merge treptat pînă la afirmarea nudă a motivului : *„Nu te mai iubesc“* și *„nu pot s-o sufăr“*. Spre sfîrșit, prin cromatizare motivul se dramatizează și în acest fel se modifică, păstrînd totuși pilonii intervalici.

În scenele următoare motivul acesta va reveni adeseori, ceea ce reclamă atribuirea unui nume prin care să-l identificăm deoarece nu se leagă de un anumit personaj, trăire sau situație. Va fi omniprezent, ceea ce face și mai sfidătoare prezența sa. Și totuși nu-l vom denumi în nici un fel, deoarece este un superleitmotiv, adică un element tematic omniprezent.

Sganarelle reapare în scena a treia, cînd, suspicios și triumfător, își etalează principiile paternale. Avem confirmarea tacticii sale din scena cu Lucinda, unde se prefăcuse că nu pricepe dorința ei de măritiș. Lăudîndu-se că a făcut bine cînd a pozat în surd, Sganarelle se califică pe sine drept *„deștept“*. Nu vrea să accepte ca odrasla sa, crescută cu atîtea griji, ca și averea adunată cu greutate, să fie date unui ins necunoscut, care vrea să primească de-a gata totul. Pretendentul (*„măgarul“*) mai bine să aștepte, iar Lucinda să-și *„pună pofta în cui“*. Acestea sînt ideile din aria lui Sganarelle, care are darul să-i aprofundeze caracterul ursuz și mentalitatea obtuză.

O scurtă introducere instrumentală, nr. *28*, axată pe ritmul :  ce marchează caracterul muzicii și al mișcării (*„înaintează lent și se uită bănuitor“*), conduce spre aria lui Sganarelle, eterogenă din punct de vedere al stilurilor din care-și extrage seva.

Introducerea conține în esență aria de mai tîrziu, iar ritmul de trei optimi sugerează obsesia lui Sganarelle cu privire la Lucinda. Nr. *29-32* este o arie destul de întinsă pentru economia operei, avînd un rol dramatic deliberat : Sganarelle apare stăpîn pe situație, radios și încrezător în manevrele sale. Înfățișarea aceasta discordează cu ceea ce spectatorul cunoaște din scena anterioară cînd Lisetta și Lucinda, dar mai ales prima, au decis să nu se lase... *„mînate ca niște gîște"*.

Aria se desfășoară pe fundalul leitmotivului Sganarelle întîlnit în scena primă, nr. *3*, unde nu fusese decît expus. Acum leitmotivului i se încredințează un rol arhitectural încadrînd aria : apare la început, la a doua reluare și în încheiere. Aria are două părți ce muzical se repetă cu variații în orchestrație, textul însă diferă, fiecare avînd două secțiuni. Prima, *„E bine cîteodată să faci pe surdul"*, are structură recitativică de operă de demult, fiind susținută de viole, violonceli, contrabași, clarinet bas, fagot și timpani. Se aude insistent formula intervalică de terță. Metrica este în permanentă mișcare : $\frac{4}{8}\ \frac{5}{8}\ \frac{6}{8}\ \frac{4}{4}$ Sistemul ritmic cu anacruze și cu mobilitatea duratelor imprimă discursului o tentă dansantă. Că ceea ce debitează Sganarelle este cît se poate de banal, o susține conductul melodic al recitativului în care sunetele arpegiului do minor sînt cele mai solicitate.

Secțiunea centrală a ariei nr. *30* începe iarăși printr-o anacruză riguros marcată ritmic ca apoi să evolueze printr-o notă întreagă, pe cuvintele : *„Da' ce ?"* De fapt, fraza centrală ce se impune este *„Cu-atîta grijă..."*, reluată variat ritmic și armonic (do minor prima oară și fa minor în răsturnarea doua), prin diviziunea pătrimilor în optimi, odată cu : *„Crescutu-mi-am odrasla"*. Urmează trei fraze dezvoltătoare (în frazele 1, 2, terța mică joacă un rol important), ultimele două mai apropiate ca desen melodic, amintind ambianța ritos dramatică din liedurile lui Schumann. Încheierea frazei vocale este neașteptată, ceea ce este de natură să lase impresia unei demonstrații neconvingătoare a ideilor sale, adică să deschidă o portiță spre ceea ce va urma.

În constituția frazelor melodice ale secțiunii centrale a ariei se vădește o pendulare insistentă pe intervalele de cvartă. La nr. *30, 32*, desenul violinelor este asemănător celui din scena 1, nr. *14*, măsura a cincea, dar mai ales pe terță (mică și mare). De remarcat că factura orchestrală este extrem de mobilă. Fiecare frază aduce altceva în acompaniamentul armonic și timbral. Cum spuneam, cele două secțiuni se reiau, modificările aparținînd registrului orchestral care este mereu altul. Leitmotivul se aude de două ori în final, nr. *33* avînd însă menirea unei deschideri spre scena lui Sganarelle cu Lisetta.

Aria lui Sganarelle nu are însă pregnanța altor numere similare din această operă. Compozitorul i-a atribuit în secțiunea centrală mai multe linii melodice fără relief, banalitatea acordurilor minore desfășurate reprezentînd banalitatea personajului. Alte dăți va fi mai sobru, dar mult mai eficient, profilul melodic reținîndu-se cu ușurință. Desigur, o logică dramaturgică sigură l-a determinat pe Bentoiu să-l portretizeze pe Sganarelle într-o manieră fără profunzime și mai ales personalitate. El cîntă dar nimic nu se impune, ca și cînd vorbești fără însă să emiți o idee.

Scanned with OKEN Scanner

Aria-portret a lui Sganarelle are următoarea structură :

nr. 29	30	31	32	33
Pochiss. più mosso				
L-m.Sg.				L.-m.Sg.
motiv de terță	motiv de terță	motiv de terță	motiv de terță	motiv de terță
do minor	fa minor, si bemol minor	do		do minor
4 5 6 4 6 4 8 8 4 8	4 4			
9 măsuri	12 măsuri			2 măsuri
a	b	a	b	
A		A		

Alarma Lisettei îi produce lui Sganarelle o puternică spaimă. De la nr. *35-36* el are scurte replici ca : *„Ce-ar putea să fie ?“*, *„Sînt pierdut !“*, *„Lisetta !“*, spaima fiindu-i subliniată și de desenul capricios al viorilor în șaisprezecimi și tremolo triolete. De fiecare dată în mod stereotip cuvintele sale aduc motivul de terță mică (do-mi bemol-do), în diferite desene ritmice. Menținerea fixă a acestui motiv pledează, odată mai mult pentru importanța sa în simfonizarea discursului. Și mai evidentă apare aserțiunea dacă vom adăuga că și în partida vocală a Lisettei, motivul acesta are rol de prim plan, spre a sublinia adecvarea Lisettei la mentalitatea stăpînului.

Descrierea întîmplării inventate, potrivit căreia Lucinda ar fi recurs la un gest nechibzuit în urma convorbirii purtate anterior îl îngrozește pe Sganarelle, care devine tot mai prins în plasa intrigii aruncată cu dibăcie de Lisetta.

Întrebarea tatălui, dacă Lucinda *„S-a aruncat jos“* aduce în linia vocală intenția de *Sprechgesang*. Deși află că n-a murit, Sganarelle cheamă valetul pe care-l expediază după patru doctori. Indicațiile în acest sens au alura unei parodii datorită ritmului alert de dans, secundelor alăturate din armonie, stilului vocal cvasi-declamat pe notele statice sau cu o deplasare intervalică minimă (secunde) și pe fundalul precipitat, staccato la viole, violonceli, contrabași și fagoți. Ritmul vorbelor lui Sganarelle este acela al *cha-cha*-ului din dasul final (nr. *165*). O a doua secțiune în partida lui Sganarelle se profilează la nr. *45*, după un grup ritmic de cîte trei șaisprezecimi în măsura $\frac{9}{16}$, încheind sonoritățile de dans. Din nou face pe filosoful, adică se readuce ipostaza anterioară de bătrîn ce face pe înțeleptul atunci cînd debitează : *Niciodată nu poți avea destui* (e vorba de doctori) *în asemenea ocazii“*. Se remracă înrudirea frazei melodice cu frazele doctorilor (nr. *64*). Se încheie peroratia

sa cu o exclamație de furie ce se termină în glissando și iarăși *Sprechgesang* pe cuvintele : *„Aleargă“*.

În acest fel, liniștea aparentă din arie este destrămată printr-un puternic contrast de invenția Lisettei despre simulacrul îmbolnăvirii Lucindei care declanșează la început replici cu rol de a clarifica cele întîmplate, apoi fraze precipitate din care Sganarelle apare foarte speriat, ceea ce-l face să trimită după doctori. Deci, avem în această scenă ipostaze diametral opuse ale lui Sganarelle, transmise la începutul scenei în arie, la mijloc prin replici stereotipe iar către final printr-un arioso cu iz de dans și discurs sfătos, încheiat cu strigătul la valet să alerge după oamenii de intervenție. Acum Sganarelle nu mai controlează situația ci este dominat de aceasta, datorită vicleniei celor două femei. Scena punctează începutul declinului poziției acestui personaj.

În scenele IV-V-VI, Sganarelle nu mai deține același rol important în desfășurarea acțiunii. Mai bine zis, funcția sa devine exterioară, înafara planului principal. Este însă adevărat că personajele de prim plan, doctorii, se justifică prin cererea lui Sganarelle de a-i consulta fiica.

Pentru scena IV, Sganarelle apare ca amfitrion, primindu-i pe doctori, solicitîndu-le consultația, ascultîndu-i de după ușă și certîndu-se cu Lisetta prin mijloace extravocale. Abia cînd doctorii pedanți vor da frîu liber ignoranței lor prin diagnosticurile care le debitează, Sganarelle începe să se mire de bolile constatate : *„Impurități în fiica mea ?“* — într-o intervalică de cvinte alăturate, intervale mai puțin caracteristice partidei sale de pînă atunci (le întîlnim totuși în scena 2 *„E bine cîteodată“* — nr. *29*). Abia cînd le mai dă un răgaz : *„Consultați-vă, domnilor“* reapar formule cunoscute, respectiv terța (mare și mică) în valori ritmice recitativice, de parcă ar indica scepticismul lui, privitor la utilitatea consultației.

În scena V, Sganarelle nu participă, iar în a VI-a, apare în primele măsuri, implorîndu-și vizitatorii să-și spună mai repede verdictul deoarece fiica se prăpădește văzînd cu ochii (nr. *72-73*). Din nou linia vocală a lui Sganarelle este de factură recitativică, amintind pagini arhicunoscute și, totuși, greu de indicat. Acompaniamentul este constituit din leitmotivul Sganarelle. Nu poate fi omis ritmul viu al replicilor sale, îndatorat formulelor de dans. În mod deosebit se cuvine remarcat grupul ritmic de trei optimi, tocmai pe cuvintele *„ce-i de făcut ?“*, de parcă muzica ar vrea să trimită o săgeată spre căsătoria tinerilor, moment în care ritmurile săltărețe de dans se impun cu vigoare.

Insistentele rugăminți făcute doctorilor de către Sganarelle (nr. *74*) prezintă iarăși sonorități recitativice cu un desen ritmic capricios tocmai spre a nuanța starea critică în care se află și, totodată, pentru a-i conferi naturalețe. În fraza lui vocală reapare lanțul de cvinte (nr. 5), aluzie la *„Impurități în fiica mea ?“*, subliniind neîncrederea lui în cuvintele doctorilor.

La sfîrșitul nr. *79* și începutul nr. *80* Sganarelle, pierzîndu-și răbdarea, văzînd că nu poate afla nimic demn de reținut de la doctori, îi întrerupe din discuția aprinsă și le oferă onorariul (tremolo la piccola, viori și viole). Și aici replicile sale sînt laconice, avînd mai curînd pregnanță ritmică decît melodică. Din nou se identifică elemente ritmice ce țintesc spre zona dansurilor moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Sganarelle încheie scena nr. *82* resemnat și mai ales nedumerit. Recitativul se înscrie pe nota dominantei tonalității sol major. Revin rezonanțele terței mai întîi în sens descendent și apoi ascendent, pe cuvintele... *„ce-a spus fiecare ?“* Cadența impune iarăși o formulă ritmică pregnantă cu trei șaisprezecimi ca anacruză la o notă de doime.

Într-un anumit fel, Sganarelle primește o a doua lovitură de la doctorii în care își pusese mari speranțe. Cum aceștia nu-i indicară remediul bolii, el se vede și mai neajutorat, mai singur, incapabil să-și ajute presupusa fiică bolnavă. În acest moment, nu numai psihologic, scena VIII, Lisetta își materializează planul pentru a-l introduce în casă pe Lorenzo, iubitul Lucindei. Cunoscîndu-și bine stăpînul, servanta merge la sigur, cerîndu-i să se bucure. Buimăcit, acesta nu înțelege nimica, apoi acceptă să cînte și să danseze. Energicul Sganarelle, devenit un fel de păpușă în mîinile Lisettei, acceptă.

Recitativele din introducere au caracter de dialog, relevînd sonorităţile unor terțe ascendente, dar nu numai. De fapt, dialogul recitativic poartă funcția unei introduceri, motivări a numărului oferit de „păpușa“ Sganarelle care va cînta melodia *Valencia*, în tempo de vals, cu *la, la, la* (nr. *108—110*). Prezența acestei melodii spaniole, sub formă de citat, poate fi cotată drept o concesie făcută unui gust îndoielnic. Pentru ca muzica să fie cît mai populară, mai ușor receptată, autorul a recurs la una dintre cele mai „banale“ melodii. Adevărul este că reprosul de banalitate nu este justificat, în cazul de față, de atribute muzicale, care sînt de reală „ținută“, cît, în cel mai rău caz, de felul cum este cîntată. Oricum, P. Bentoiu recurge la citatul „Valenciei“. Este adevărat însă că ar exista o justificare de ordin dramaturgic ce ar infirma acuzația mai sus formulată. De fapt, parodierea, în acest moment, a celebrului citat muzical demonstrează un procedeu dramaturgic subtil prin care se realizează cel puțin două obiective. Se oferă ascultătorului o melodie ultracunoscută, creîndu-i un plus de bună dispoziție. Pe un alt plan, aceasta indică faptul că Sganarelle nu mai are nici o autoritate asupra-și. Lipsa unei idei melodice originale înseamnă că Sganarelle însuși este lipsit de individualitate, de demnitate și că se lasă dus în voia valurilor declanșate de Lisetta et compania.

P. Bentoiu a recurs la „Valencia“, deoarece în acest moment Sganarelle trebuie să apară mai mult decît ridicol. „Valencia“ este o melodie „răsuflată“, de pe vremuri. Într-un anumit fel, aceasta întruchipează viziunea personajului despre buna dispoziție, fericire. Bentoiu transformă această melodie în vals, adică o prezintă într-o înveșmîntare ritmică și mai veche decît aparița ei, iar pe deasupra, pe alocuri, valsul mai e și șchiop. Efectul de parodie se amplifică prin modul de emisie (falsetto, răgușeală) [1].

---

[1] Pascal Bentoiu mi-a mărturisit că în căutarea unei melodii „răsuflate“ care să fie recunoscută ca atare de către public a ezitat între mai multe melodii, între care : „Zaraza“, „La căsuța albă...“. A rămas „Valencia“, deoarece conotația sa argotică înseamnă „Am plecat“, altfel spus, semnificația cîntecului este că, atunci cînd cîntă „Valencia“, Sganarelle „pleacă“ efectiv din acțiune.

Din punct de vedere arhitectural, aria lui Sganarelle nu întîmplător cîntată în „falsetto", „cu voce plină-răgușită" și „piena voce", acompaniat de coarde, oboi, fagot și pian, are următoarea structură: *a* a_v a_{vv}. De remarcat că în secțiunile *a* se aude în cadență intervalul de terță, ceea ce justifică și tematic includerea acestui citat în operă.

Ceea ce urmează, nr. *113—114*, are rol de încheiere, subliniind că Lucinda s-a însănătoșit, momentul în care Sganarelle mirat cere să se repete *„S-a însănătoșit ?"* pe un interval de nonă, iar acceptarea vizitei noului doctor aduce formule de recitativ cu salt de nonă, într-o turnură ritmică capricioasă.

Cum în scenele care urmează se creionează caracterele Lucindei și lui Lorenzo, Sganarelle va trece pe un plan secundar. El nu mai acționează de sine stătător, ci face și va vorbi ceea ce i se va comanda. Abia în final se trezește parcă dintr-un vis și nu-i vine să creadă că cele întîmplate sînt aievea.

Încă de la prima replică a lui Sganarelle din scena a IX-a, luăm cunoștință de mirarea sa cînd i se prezintă un „doctor fără barbă". Adică, este atît de încorsetat în niște canoane, încît nu-i vine să creadă că ar putea exista lumea altfel de cum o știe. Mirarea sa se justifică totuși, deoarece Lorenzo nu e un doctor autentic. În partida lui Sganarelle, formulele motivice cu terță în sens ascendent revin aici mai rar, dat fiind faptul că ele exprimau furia și bățoșenia lui. În schimb, se vor auzi limpede intervale de septimă mică descendente, care definesc într-un fel portretul lui Lorenzo. Într-adevăr, și atunci cînd Sganarelle îi spune că a auzit de leacurile lui miraculoase, se impune septima în contextul si bemol-do-si bemol-mi bemol-fa — respectiv secundă mare, septimă mică, cvartă perfectă, septimă mică (nr. *118*). La începutul acestui număr, în orchestră răsună motivul dansului final, exact în aceeași mișcare și tonalitate. Intervalul de terță apare din cînd în cînd, mai ales în sens descendent. Constatarea aceasta este infirmată de ultimele cuvinte pronunțate de Sganarelle în această scenă, al căror desen relevă valori ritmice brodate pe intervalul mi-sol.

La începutul scenei X, Sganarelle, devenit din nou suspicios pentru o clipă, declară că dorește să asiste la consultație, dar Lisetta știe și de data aceasta cum să-l convingă. Atunci cînd revine, constată oarecum pasiv: *„Îmi pare că-i vorbește cam de-aproape"*. Recitativul său preia apoi unele inflexiuni cadențiale din partiturile lui Verdi din perioada *Trubadurului*. Avem în vedere nr. *138*, *„Ce face bolnava noastră ?"*, frază susținută de viorile prime.

Cucerit de Lorenzo, Sganarelle emite diferite replici admirative la adresa acestuia și îi acceptă imediat toate sfaturile (nr. *144*). Ba chiar acționează numai în funcție de ce i se sugerează de Lorenzo. Atunci cînd comunică Lucindei, pe un ton destul de oficial (nr. *145*) că Lorenzo îi cere mîna, reapar în partida sa fraze melodice cantabile sugerînd afurisenia lui, în care răsună atît motive axate pe terță cît și cadența pe septimă descendentă. P. Bentoiu parodiază în aceste momente stilul wagnerian din *Maeștrii cîntăreți din Nürnberg* prin tempo-ul marțial, cromatizare, contra-melodia violinelor, mersul basului etc. Bunăoară și fraza

Scanned with OKEN Scanner

Lucindei : „*Cum e posibil*“ e o frază pur wagneriană. Ambianța întregului este alta, datorită îndeosebi motivului ritmic de trei sunete. Cuvintele „*Și eu i-am spus că tu ești de acord*“ readuc sonorități anterioare caracteristice pentru ritmul de dans și motivul de terță. Acesta revine și la nr. *148*, la exclamația lui Sganarelle făcută aparte : „*Ce mai minciuni îi toarnă !*“ orchestral susținută de oboi, clarineți și tambur. În aceeași sferă se înscriu și unele replici de circumstanță cu intervale de septimă, făcînd parte din jocul pe care Sganarelle îl crede fals, ca de exemplu : „*Desigur, fiica mea !*“ (nr. *146*). Prezența septimei are rolul să sublinieze că de fapt Sganarelle este dominat de către Lorenzo.

Sganarelle devine el însuși cînd își exercită calitatea de amfitrion la intrarea notarului (nr. *154*). În orchestră reapare leitmotivul său caricaturizat. Întreaga scenă XI va fi grefată pe această formulă muzicală, tratată iarăși variațional, într-o manieră de subtilă parodie, ce începe cu salutul notarului, „Buona sera“, aluzie directă la scena cu Don Basilio din *Bărbierul din Sevilla*. Există în această muzică o puternică ironie la adresa lui Sganarelle care se face că joacă teatru spre a-și păcăli fiica. Mereu se recurge la formule muzicale tradiționale. Dictarea contractului de căsătorie aduce exact fraza... „*un oarecine să mi le ia de-a gata*“ (nr. *32*), adică motivul prin care anterior refuzase să cedeze ceva din averea lui. Răsună destul de pregnant motivele de dans, motivul de terță, strecurate metamorfozat în partidele vocale și în cea a orchestrei.

Deznodămîntul este necruțător cu Sganarelle. Întreaga scenă a XII-a se polarizează în jurul său. La început participă la sărbătorirea evenimentului. Apoi, euforic admiră această modalitate de lecuire a bolnavilor, ca apoi să-și dea seama de realitate. Pentru începutul partidei sale vocale din această scenă, autorul preconizează valori largi desfășurate pe aceleași note sau pe intervale apropiate, lăsînd să se cristalizeze autoritar motivul de terță. Revine atmosfera spaniolă a „Valenciei“ (adică, buna dispoziție comandată a lui Sganarelle) prin linia melodică tipică, acompaniamentul în chitară al harpei și pianului, contramelodia violoncelelor, duoletul pe grupuri de 3, etc. Apoi, întrebarea sa : „*Care căsătorie ?*“ se face pe ritmul de dans cu trei optimi anacruză, repetat prin secvențe ascendente din notă în notă, într-o gradație continuă ; Sganarelle este intrigat, apoi furios. Strigă disperat, să fie lăsat în pace, iar atunci cînd constată că evenimentele sînt consumate și înțelege cît de neputincios este, autorul îl face să redevină liric, adică deplasat prin ambianța generală, într-un aforism conclusiv : „Afurisită lume !“ Fraza vocală lirică (nr. *179*) se arcuiește conclusiv pe un desen intervalic din terță în terță, într-o septimă mică, marcînd terța mi-do și apoi prăbușindu-se din nou pe o septimă mică (do-re). Acompaniamentul orchestral este dens, dominat de sonoritățile glockenspielului, pianului, harpei, viorilor, flauților și oboilor. Pe întreg parcursul acestei ultime scene, orchestra susține o viguroasă pulsație cu caracter de dans, ilustrînd veselia generală determinată de serbarea căsătoriei la care Sganarelle participă în pofida voinței sale, și într-un fel pur exterior. Muzica parcă accentuează singurătatea lui Sganarelle, personaj cu o mentalitate anacronică, ce nu înțelege sensul vieții, al mersului înainte.

Scanned with OKEN Scanner

Diagrama evoluției muzicale a lui Sganarelle este următoarea :

Scena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Structura	recit.[1] arioso ansamblu		monolog dialog	replici recitativ		replici recitativ		replici recitativ Arie parodie Valencia replici recitativ	replici	replici recit.	replici recit.	replici recit.
Tematism	motiv terță		m. terță	m. terță și septimă		m. terță		m terță	m. terță	m. septimă		m. terță
	l. ritm dans		ritm dans			ritm dans		ritm dans	r. dans			r. dans
	motiv septimă		l. motiv Sganarelle			l. motiv Sganarelle		m. septimă			l.m. Sg. variații	m. septimă
	2. leitmotiv Sganarelle											
Plan dramatic	Expoziție		Expoziție și daclanșarea conflictului		Dezvoltare			Culminație				Deznodământ

Pe ansamblul rolului Sganarelle se constată că în partida vocală ponderea o dețin replicile de factură recitativică. Există trei numere mai deosebite : arioso în prima scenă, monolog în scena a treia și arie-parodie în scena a opta. Pretutindeni se regăsesc motivele de terță, motivul ritmic de dans modern și motivul de septimă. În prima parte ceva mai mult se aude motivul de terță, în partea a doua cel de septimă. Leitmotivul său apare în prima scenă, unde este doar expus. Se dez-

[1] Ceea ce denumim recitativ nu este sinonim cu recitativul de tip *opera seria*. În *Amorul doctor* recitativul poate fi o frază foarte cantabilă. Ca atare, avem în vedere prin recitativ momentele în care unul sau mai multe personaje se desfășoară, în fraze relativ scurte, imprimînd sens activ acțiunii.

Scanned with OKEN Scanner

voltă sub formă de variațiuni în scena a treia, a șasea și în a unsprezecea. Prezența sa aici ar putea fi interpretată arhitectural ca un indice de repriză. Sub aspectul planului dramaturgic al acestui rol, se relevă expoziția ce se întinde pînă la sfîrșitul scenei a treia, cînd se declanșează conflictul odată cu anunțarea bolii Lucindei. Dezvoltarea avansează pînă în scena o opta, cînd Sganarelle, cîntînd și mimînd gesturi coregrafice pe melodia „Valencia", realizează punctul culminant al conduitei sale, evidențiind în acest fel dominarea sa de către Lisetta. Ceea ce urmează aparține tot etapei dezvoltării acțiunii, ducînd la semnarea contractului de căsătorie. În scena ultimă se produce deznodămîntul, Sganarelle pricepe în fine că a fost păcălit.

LUCINDA

Fiica lui Sganarelle apare în scenele I, II, X și XI. În trasarea liniilor definitorii ale personajului se întrevede o simetrie perfectă. Apare în scenă după Sganarelle și Lisetta, exprimîndu-și dorința stăruitoare de măritiș, ca apoi să-și destăinuiască iubirea ca și incertitudinea finalizării ei. Reapare măcinată de îndoieli, exprimîndu-și bucuria nespusă aflînd consimțămîntul tatălui său, după care participă la semnarea actului oficial de căsătorie. De observat că, după ultima apariție scenică a Lucindei, ca și la începutul operei, în scenă se vor afla Sganarelle și Lisetta. Așadar, un nou argument al simetriei. Ca atare în scenele extreme în care apare Lucinda este prezentă ideea căsătoriei, prin aspirație la început și materializare, în final. Pentru scenele interioare ale apariției sale, respectiv nr. I, II și X, partida vocală a Lucindei se desfășoară pe linia aprofundării caracterului ei, tînăra fată mărturisindu-și iubirea și acționînd în favoarea ei, iar apoi, savurînd apropiata sa împlinire.

Fire sentimentală, predispusă la melancolie, visare și exaltare, Lucinda este portretizată muzical prin intermediul unor procedee eminamente lirice. Cantilena generoasă, cu reminiscențe romantice, fraze melodioase cu opriri pe valori ritmice largi, menite să sublinieze elanul și efuziunile dragostei, pasaje de virtuozitate vocală cu revărsări lirice — iată cîteva din atributele partidei sale vocale.

Lucinda este prezentată în prima scenă în două ipostaze. Prima, răspunde prin gesturi întrebărilor insistente ale lui Sganarelle ; a doua, după ce acesta se enervează, Lucinda, într-o răbufnire tumultuoasă, dezvăluie drama care o macină. Prima sa frază melodică, debitată în octavă de flauți, nr. *9*, se profilează într-o desfășurare generoasă, într-un ambitus descendent de cvintă, reliefînd cu insistență terța fa-re pe cuvintele : *„Tată, pentru că vrei să-ți spun..."*. Nu este decît o enunțare motivică pe un fundal armonic și orchestral agitat. Liniștea pe care o afișează, apare într-un asemenea context doar aparentă. La nr. *10*, Lucinda din nou intervine în controversa cu Sganarelle — în care Lisetta i se alătură aducînd o variație melodizată, în mers treptat de secunde, dar și timbrală, flautului i se alătură oboiul, clarinetul, viorile, prime, pe același text, după care va încerca să-l determine pe tatăl său s-o asculte, e drept, din ce în ce mai puțin convinsă de eficiența argumentelor sale.

Scanned with OKEN Scanner

Cuvintele : „*Dar, tată*“ desenează o linie vocală expansivă avînd pivotul pe terța mare, nr. *11*, ceea ce vrea parcă să sublinieze perseverența și caracterul constant al convingerilor sale.

Intrarea Lucindei în ansamblul final al scenei alături de Sganarelle și Lisetta (nr. *13—15*) se face tot pe intervalul de terță, într-o cantilenă duioasă care are contingențe directe cu ceea ce cîntase anterior. Dezvoltarea care urmează reafirmă primatul intervalului indicat, dar în minor, ca și furia că nu este ascultată, furie dedusă din desenul capricios al liniei vocale, atît intervalic cît și ritmic. De remarcat că, în timp ce participarea Lisettei și a lui Sganarelle la terțet se face prin motive incisive, cu o accentuată turnură ritmică, partida Lucindei, contrastantă, se întemeiază pe fraze melodice ce se desfășoară în valori largi. Numitorul comun ce imprimă unitate ansamblului se identifică în formulele melodice polarizate în jurul intervalului de terță, mai ales descendentă.

Elementele tematice care o individualizează pe Lucinda sînt deduse din materialul muzical anterior. Altfel spus, primele fraze din partida Lucindei derivă din fondul tematic preexistent, din supermotivul de terță. Aceasta nu înseamnă că rolul nu are pregnanță și o fizionomie aparte. Felul cum este prezentată Lucinda diferă de felul portretizării celorlalte personaje. Cu toate acestea, trăsăturile prin care se conturează profilul muzical al Lucindei sînt oarecum pasagere, fiind decupate dintr-un tot întreg în care se prefigurează în paralel și alte caractere.

Începînd cu scena a doua, Lucinda se dezvăluie mai profund, ea va trece pe primul plan, tematismul lansat de partea ei vocală va deveni un element de reper și pentru alte personaje. Totodată, în această scenă, se demonstrează viabilitatea procedeelor tradiționale în aprofundarea unui personaj, în speță avem în vedere numerele muzicale de structură închisă.

În conduita Lucindei din scena a doua se remarcă patru etape. Prima, nr. *16—17*, Lucinda intimidată de atitudinea dură, nereceptivă, a lui Sganarelle, regretă că și-a dezvăluit dragostea. Crede că ar fi fost mai bine să sufere în tăcere. Muzical, această atitudine se transpune în cinci măsuri în care o frază cu o linie cantabilă fărîmițată se arcuiește în elemente disparate recitative ca apoi să se proiecteze într-un șuvoi ascendent, sentimental, datorită aluziilor spre romanțe pe care le declanșează. Coardelor și fagoților le revine să imprime cadrul liric adecvat.

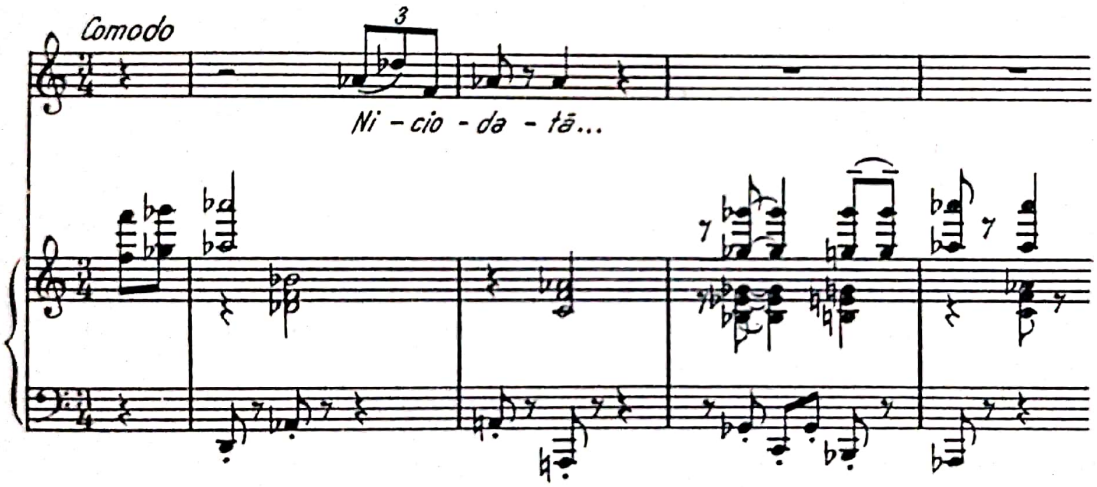
Radiografia intervalică a frazei Lucindei din arioso, nr. *16*, pe versurile „*Vezi bine, Lisetta...*“ indică o desfășurare sobră a superelementelor motivice. Astfel, linia vocală începe printr-o terță mică ascendentă la-do, apoi se valorifică septima mică descendentă do-re. Cvinta ce urmează, re-la, are tribute pseudocadențiale. În acest fel, Bentoiu reușește să integreze partida vocală a Lucindei în marile axe motivice ale plasmei muzicale. Fraza conclusivă, „*Să sufăr în tăcere*“, aduce o înșirare de secunde într-o dispunere cu iz de romanță, adeseori întîlnită în operele lui Ceaikovski. De remarcat că suportul armonic apare laconic și se desfășoară în sens coborîtor, contrastînd ca mișcare cu linia vocală, la început impunîndu-se acordurile de cvinte paralele susținute de instrumentele grave ale orchestrei.

Scanned with OKEN Scanner

Reluarea pasajului acesta (nr. *17*) pe cuvintele : *„De ce să-ţi fi spus mai curînd ?“* aduce o variaţie ritmică, în timp ce intervalele semenţin, iar coloritul instrumental se îmbogăţeşte cu sonorităţi de flauţi, oboi, corni. Totodată, culminaţia este extinsă cu încă două măsuri şi un ton mai sus, accentuînd şi mai mult durerea, chinul Lucindei.

A doua etapă se identifică în aria *„N-am vorbit niciodată...“*, de o mare sagacitate expresivă, un adevărat portret lirico-psihologic al Lucindei. Fără îndoială, acest moment muzical şi scenic este unul dintre cele mai izbutite.

Forma ariei este period ce se repetă alcătuit din două fraze contrastante. Prima, nr. *18*, este o idee melodică circumscrisă notei la bemol, dominanta centrului tonal. Se remarcă aici incipitul cursiv de secundă arcuind intervalul de terţă mică ascendentă, formula de triolet, la bemol — re bemol — fa, oprire pe la bemol, şi apoi semicadenţa cromatică, în ritm sincopat : sol bemol — sol becar — la bemol. Între compartimentul orchestral şi vocal se realizează o sudură totală, ideea melodică reapare la coarde (viole şi violonceli, contrabaşi, flauţi, oboi, clarineţi) şi apoi trece în linia vocală, în mod firesc, fără întrerupere (nr. *18*, măs. 2—5).



Atrage atenţia suportul armonic al ideii ariosoului, care se impune mai întîi ca o introducere de patru măsuri, conţinînd într-o formă comprimată esenţa expresiei muzicale. Aceleaşi acorduri, de fapt înlănţuire de acorduri cu tendinţă de emancipare melodică a vocii grave, aducînd sonorităţi în re bemol major, vor reveni ca un ostinato.

A doua frază melodică (*„Gura sa n-a mărturisit...“*, nr. *19*) nu mai are pregnanţa primei şi impune două formule melismatice în sens contrar, dialogate cu flautul, care anticipează de fapt formulele ce ilustrează amuzamentul, rafalele de hohote ale Lucindei şi Lisettei din finalul acestei scene. În aceste momente, Bentoiu pare că-şi trimite ascultătorii spre sferele sonore ale muzicii lui Massenet, justificată întrucîtva de analogia ce se poate stabili între suferinţele lui Manon şi ale Lucindei. Ceea ce urmează în fraza secundă a periodului ariosoului este destul de convenţional, venind doar să puncteze culminaţia (tot pe la bemol) şi cadenţa neobişnuită care nu conduce spre o notă acută.

Scanned with OKEN Scanner

Reluarea ideii principale a periodului este eliptică, deși, ca număr de măsuri este identică ; ca melodie, compozitorul înlocuiește capul motivic al ariosoului, fraza primă printr-un fundal static, o pedală, ca abia a doua oară să fie mai generos cu ascultătorul care ar dori să rețină motivul acesta, atît de savuros. Probabil, Bentoiu nu a vrut să-l uzeze prea mult.

Cum la sfîrșitul celei de a doua repetări a perioadei, la fel ca și la prima, nu se aude nici o notă acută, ai impresia că se va continua, că se va readuce. Într-adevăr, se oferă iarăși fundalul armonic al celor patru măsuri (nr. 22) după care însă, tocmai spre a lega acțiunea care nu se desfășoară în numere închise, compozitorul recurge la o frază recitativică ce debutează pe intervalul de terță fa — la bemol și menține mult această notă, conferindu-i funcția unei adevărate note finale, redînd amărăciunea Lucindei, care-și vede visul de amor „*spulberat prin vitregia unui tată crud...*". Structura acestui arioso se prezintă astfel :

	A		A		
	a	b	a	b	a_v (coda)
	Re b	fa minor	Re b		Re b
nr.	18	19	20	21	22

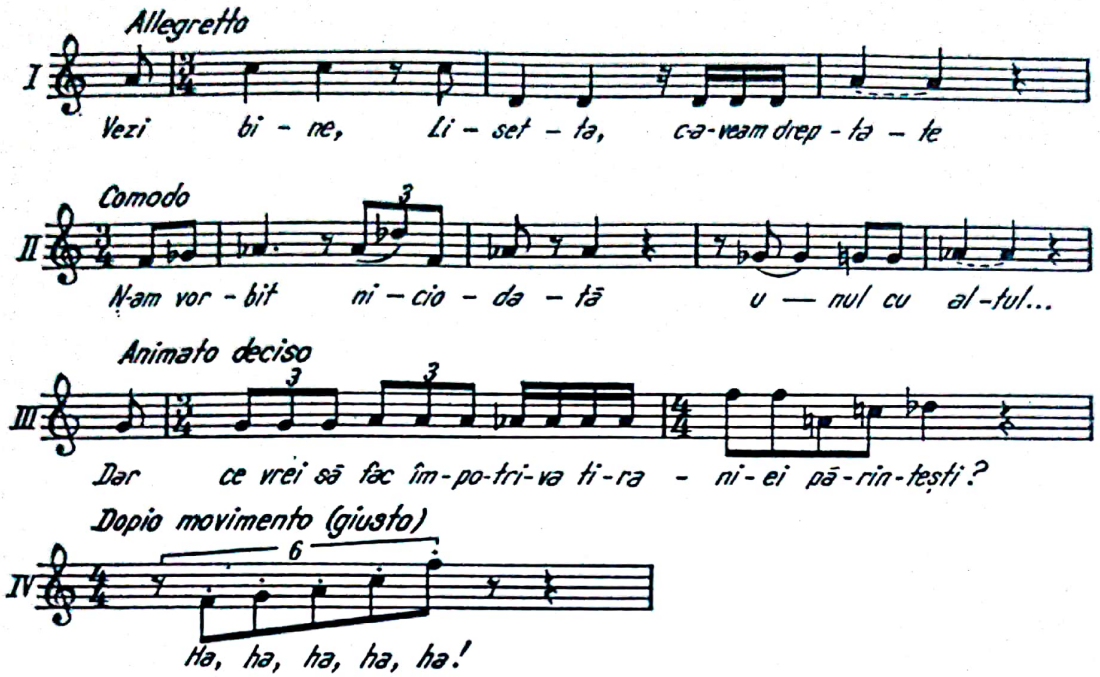
A treia etapă este pasageră, ca o oază în noianul reflecțiilor Lisettei. De fapt, acum Lucinda are o singură frază definitorie pentru noua poștură pe care o înregistrează acțiunea purtată în favoarea măritișului. Ideea pe care se centrează este o întrebare : „*Ce vrei să fac împotriva tiraniei părintești ?*" Fraza nu se impune muzical, deoarece important este aici dinamica debitului ritmic, dar ea marchează punctul în care Lucinda află că ar putea să iasă din apatia resemnării și să treacă la fapte pentru a-l determina pe Sganarelle să accepte realitatea dragostei sale. Într-un anumit fel, în acest moment Lucinda iese de sub tutela tatălui, deoarece se întreabă dacă poate porni împotriva „tiraniei părintești". Sfaturile Lisettei o vor împinge să adopte planul ei.

A patra etapă se leagă de dezvăluirea planului de acțiune. Spectatorul nu-l află. Dar din hohotele celor două femei poate înțelege că este vorba de o farsă nu numai amuzantă, ci și eficientă. Pe plan muzical, Lucinda se desfășoară în această etapă iarăși laconic, în trei pasaje de coloratură, mai întîi ascendent în fa major, a doua oară descendent, în tonuri întregi, terminînd printr-un acord de sol major. Și aici, în primele două pasaje de coloratură, se arcuiește terța ascendentă, ca în cantilenă și arioso ; flauții și pianul vor dialoga și ei motivul hohotului.

Recapitulînd datele majore evolutive ale Lucindei în această scenă se observă o prezentare care merge de la structuri închise la structuri deschise, de la principii tradiționale la formule melodice oarecum libere, pe traiectoria : cantilenă, arioso, recitativ, vocalize. Pe plan psihologic, etapele acestea ar putea fi transpuse în cuvintele : suferință, destăinuirea dragostei ce riscă să se disperseze, revelația posibilității unei acțiuni opuse și previziunea satisfacției ce se conturează odată cu jalonarea tacticii de acțiune.

Scanned with OKEN Scanner

Axul terței din partida vocală a Lucindei, infiltrat în toate frazele reprezentative pentru etapele trasate, pledează pentru o riguroasă și totodată subtilă cimentare a tematismului.



Dintre ideile muzicale care o portretizează pe Lucinda în această scenă s-ar cuveni revelată ambianța primei, purtînd rezonanțele genului de romanță și chiar motivul „*N-am vorbit*“ se va infiltra în partida vocală a Lisettei, atunci cînd va descrie lui Sganarelle imaginea suferinței fiicei acestuia. Totuși, nu se poate susține că acest personaj ar beneficia de un leitmotiv în înțelesul real al cuvîntului. Exceptînd scena cu Lisetta și Sganarelle, la care ne-am referit deja, cu toate că Lucinda va constitui obiectul preocupărilor tuturor celorlalți eroi, elementele muzicale care o definiseră nu mai apar în discursul muzical, nici chiar începînd cu scena a zecea, cînd revine în scenă. Probabil compozitorul a procedat în acest fel, deoarece Lucinda trăiește cu totul alte sentimente. Va relua motivele lui Lorenzo fiind fascinată de chipul lui. Dragostea sa este împărtășită de Lorenzo, mai mult, tatăl o întreabă dacă ar accepta căsătoria cu pretinsul doctor. Ce putea visa mai mult !

În scena a zecea, Lucinda va înregistra o amplă dezvoltare care ar putea fi remarcată în două secvențe. Prima, declarația de dragoste, și a doua, reacția la propunerea de căsătorie.

Cu nr. *133* se aude din nou vocea Lucindei, împărtășind fericirea care o cuprinde. Fraza vocală — de patru măsuri — cu un caracter expozitiv, introductiv, de factură recitativică, susținută de viori, viole și contrapunctată apoi de picollo, pare decupată din partida lui Lorenzo. Caracterul oarecum întretăiat al motivelor ar vrea să semnifice emoția tinerei fete și sfiala lor în fața situației. De remarcat că începuturile frazelor sînt lipsite de relief, în schimb, formulele cadențiale mi bemol — do și re diez — si readuc intervalul de terță. Deci, motivul nu mai este la început ci la sfîrșitul frazelor. Să fie acesta rezultatul unei gîn-

Scanned with OKEN Scanner

diri motivice premeditate ? Oricum, trebuie consemnată ca atare, deoarece are darul să stabilească arcuri supertematice cimentatoare. Că nu ar fi întîmplătoare, pare să indice și prezența intervalului de septimă mică descendentă din ultima măsură, pe cuvintele „*Și nu pot...*".

Prima culminație a scenei are loc odată cu duetul Lucinda și Lorenzo, care apoi se transformă în cvartet, prin alăturarea Lisettei și a lui Sganarelle. Tema care domină muzical este tema ariosoului, cîntat mai înainte de Lorenzo (nr. *134*), reluată acum într-o manieră strălucitoare, avîntată. Entuziasmul tinerilor este nemărginit ! Partida Lucindei reliefează sau preia tema ariosoului în două variante de tip wagneriano-puccinian, ultima fiind la unison cu Lorenzo, ceea ce subliniază identitatea și intensitatea sentimentelor de dragoste. Întîia oară (nr. *135*) tema este prezentată sub forma unor inserări, fragmentare pe suportul coardelor care-i punctează contururile esențiale. Apoi (nr. *136*) se schițează un episod cromatic ascendent într-o manieră recitativică cu o deosebită profilare a impulsurilor ritmurilor de dans, esențială aici fiind vocea celestei (culoarea „celestă" fiind amorul) care reia tema doctorilor, în toate cele patru forme ale seriei. În ambele momente, partida Lucindei intră printr-o anacruză ce afirmă formula melodică descendentă mi-re-do, adică inversarea a ceea ce fusese în scena a doua motivul constant fa-sol-la. A doua oară (nr. *137*) se cîntă în fortissimo melodia în forma sa cea mai nudă, în fa diez major, care la punctul culminant — măsura 7 după *137* — revine în fa major, prin si bemol alterat, apoi re minor. De altfel, după afirmarea acestei tonalități, fa diez major, în măsura imediat următoare, P. Bentoiu citează declarat tema dragostei din opera wagneriană „*Tristan și Isolda*". Este o nouă dovadă a stilului cu numeroase parafrazări pe care-l caută intenționat compozitorul.

Odată cu nr. *146*, partida Lucindei marchează introducerea la o expresie extatică determinată de aranjarea căsătoriei visate. Mai întîi, Lucinda este nedumerită și nu-și poate explica schimbarea radicală a atitudinii părintelui său. Pentru a primi confirmarea celor auzite, își interoghează interlocutorii. Muzical, replicile sale poartă rezonanțele unor motive wagneriene, inclusiv formule melodice cromatice la viori și piccolo [1]. Atunci cînd îl întreabă pe Lorenzo dacă dorește „*să-mi fii bărbat*", se aude motivul ariosoului pe care l-am putea denumi al căsătoriei, iar cînd își întreabă tatăl dacă și el consimte, răsună formula de terță, cu revenirea la nota de pornire, adică aceeași care în prima scenă am reperat-o finalmente pe cuvintele „*Vrea să se mărite !*" Să recunoaștem că aceasta este o rezolvare dramaturgică de mare efect. Motivul care indica dorința Lucindei dar și furia bătrînului părinte se întoarce acum ca un recul, indicînd nu numai consimțămîntul, dar și rugămintea acestuia.

Fericirea Lucindei se traduce în partitură printr-o frază pe cît de laconică, pe atît de luminoasă, care se reia identic de trei ori (nr. *147*,

[1] P. Bentoiu ne-a indicat că pasajul de la nr. *145-147* este o pastișă wagneriană, fraza Lucindei „*Cum e posibil*" (nr. *146*) fiind o formă directă a „Liebesmotiv"-ului din scena primă a *Walkiriei*.

Scanned with OKEN Scanner

149 și *153*). *„Ah, cît sînt de fericită !“* exclamă Lucinda, intonînd o formulă melodică generoasă, susținută de flauți și viori, ce amintește o frază din partida Dueñei din opera *Logodnă la mănăstire* de Prokofiev. Definitor pentru configurația acestei extatice răbufniri melodice este mersul cromatic de la sol — fa diez — fa descendent, salt la octavă și inversarea ascendentă, fa — fa diez — sol, salt suitor la cvinta re și cadența prin terță mică re-fa (suitor). Suportul armonic îl servește un acord de si bemol major cu sexta adăugată — sol. În orchestră, în timpul cadenței răsună tot o terță coborîtoare re — si bemol. Atunci cînd Lucinda îl mai întreabă o dată pe Sganarelle dacă înar-adevăr el dorește ca ea să se mărite cu Lorenzo (nr. *149*, măsurile 5—7), în linia sa vocală se aud obsesiv intervale de terță, trimitere directă la portretul ei muzical (scena II), prin tonalitatea re bemol major și acompaniament. Fraza *„Să mă măriți“* este reamintirea lui *„Să se mărite“* din prima scenă. Sganarelle continuă să creadă că este o farsă, spunînd după fiecare exclamație de fericire a Lucindei : *„Vai, cît este de nebună“*. Ritmul de dans se interpune în linia vocală a Lucindei cînd aceasta cere să se întocmească contractul (nr. *151*), aducînd aminte într-o formă ușor modificată de ceea ce fusese în prima scenă legat de ideea *„Vrea să se mărite“*.

De remarcat că planul desfășurării acțiunii se face de o asemenea manieră, încît fiecare caută să-l păcălească pe celălalt, fiind convins că dreptatea este de partea sa. Lisetta și Lorenzo îl poartă pe Sganarelle. Sganarelle crede în Lorenzo și pretinde că o păcălește pe Lucinda. Aceasta, deși participase la conceperea planului, pare că nu mai știe nimic și face totul cu o naivitate care îi conferă o anumită sinceritate și puritate. În fond, toate personajele sînt perfide și recurg la mijloace mai mult sau mai puțin corecte pentru realizarea scopurilor lor. Victoria va fi de partea personajelor care-l înfruntă pe Sganarelle, deoarece sînt mai perspicace și întreprinzătoare.

În scena XI, Lucinda are doar cîteva intervenții. Participă la un cvartet urînd notarului *„Buona sera“* — citat din *Bărbierul din Sevilla ;* fioritura ei vocală e chiar tema *„Buona sera, Don Basilio“*, însă în minor. Apoi îi exprimă recunoștință lui Sganarelle, moment în care în partida ei vocală se aud toate cele trei elemente supertematice ale operei : ritm de dans, terța mică cu revenire la punctul de pornire și cadență pe septimă coborîtoare (nr. *155*). Următoarele două intervenții (nr. *158* și *159*) sînt clădite pe ritmul de dans, ideile tematice neavînd pregnanță. Ultima sa replică poartă funcții conclusive : *„Mai mulțumită nu se poate !“*

Privind sintetic rolul Lucindei, se poate spune că dispunerea sa pare simetrică. Astfel, în scenele extreme, respectiv I și XI, caracterizarea sa se face prin intermediul unor fraze relativ eliptice în care-și expune dorințele și recunoștința sau care conțin remarci de circumstanță. În scenele interioare ale rolului ei, II și X, intervențiile Lucindei sînt mai consistente, antrenînd forme mai ample, ca arioso. Aici frazele au o deosebită pregnanță melodică ; în acest sens ar putea fi indicată cantilena extatică *„Ah, cît sînt de fericită !“*

Scanned with OKEN Scanner

Diagrama muzicală pe scene, a Lucindei :

Scena	I	II	X	XI
Forma	Fraze cantabile	Cantilenă arioso recitativ vocaliză	Recitativ duet liric cantilenă	Fraze laconice
Tematism	Super-temele terță și dans	Portret muzical	Supertemele dans, septimă	Idem
Moment dramatic	Expoziție	Dezvoltare	Dezvoltare și culminație	Deznodămînt

*

LISETTA

Subreta isteață și întreprinzătoare deține un rol central în constelația intrigii, desfășurînd o acțiune intermediară între personaje, avînd o prezență care întrece și pe cea a lui Sganarelle [1]. Acesta nu participă în trei scene, în timp ce Lisetta este permanent în scenă, exceptînd momentele în care doctorii trec pe prim plan, adică scenele V și VI. Este adevărat că în penultima scenă Lisetta, deși prezentă, nu pronunță nici un cuvînt. Contrapunînd scenele în care participă muzical cele două personaje menționate, se obține o schemă de o simetrie aproape perfectă.

Scena	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Sganarelle	da	nu	da	da	nu	da	nu	da	da	da	da	da
Lisetta	da	da	da	da	nu	nu	da	da	da	da	nu (da) (replici în ansamblu)	da

Caracterizarea muzicală a Lisettei are la bază două elemente particulare : cantilena foarte ritmată și *Sprechgesangul*. Asupra acestora vom reveni pe parcursul analizei fiecărei scene în parte. Deocamdată să reținem faptul că Lisetta pare să fie personajul cel mai colorat, mai excentric și mai dinamic din galeria eroilor acestei opere bufe. Într-un anumit fel este întruchiparea de contrast a lui Sganarelle. Ea dinamizează acțiunea, ea leagă verigile conflictului, ea va servi drept scut protector tinerilor îndrăgostiți. Într-un cuvînt, Lisetta va veghea ca legile naturii umane să-și urmeze calea firească.

Adeseori, Lisetta anunță un motiv care va fi preluat de alte personaje, purtînd funcții dramaturgice pe întreg parcursul operei. Primele

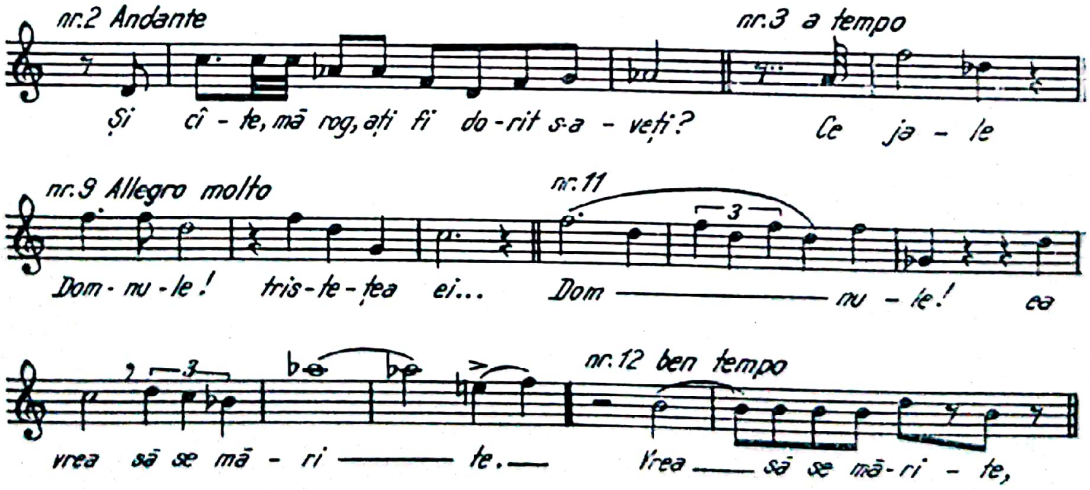
[1] Despre Lisetta, Pascal Bentoiu ne-a mărturisit că este un fel de „Figaro feminin".

Scanned with OKEN Scanner

sale fraze din scena I sînt edificatoare în acest sens. Desprindem mai multe formule idiomatice, pe care le indicăm în ordinea emiterii. Pe cuvintele cu iz ironic „*Şi cîte*“ (soţii — n.n.) „*mă rog, aţi fi dorit să aveţi ?*“ se profilează o linie melodică arcuită dintr-un interval de septimă mică ascendentă şi apoi, o succesiune de terţe descendente, care ajung la nota de pornire, după care se relevă o formulă cadenţială, terţă şi două secunde, mare şi mică (nr. *2*, măsura 10—12). Mai trebuie relevat ritmul punctat, optime cu două treizecidoimi, care imprimă cantilenei o tentă dansantă. S-a putut constata pînă acum rolul jucat de formula intervalică de septimă mică şi formula de terţă. A doua replică este mai laconică, fiind o expresie satirică la presupusa durere a stăpînului — „*Ce jale*“ — şi impune o terţă mare descendentă la care se ajunge printr-o sextă mică (nr. *3*, măsurile 3—4). Lisetta va cînta mereu în forme variate, pe intervalul de terţă, pe cuvîntul „*Domnule !*“, iar la nr. *12*, aceeaşi formulă pe cuvintele „*Vrea să se mărite*“. Instrumental, fraza este dublată de oboi, fiind subliniată de o formulă melodică ascendentă în cvintolete la clarineţi şi pian. Interesant este că acest motiv va fi preluat de Lucinda la prima sa intervenţie (nr. *9*, măsura 3). O frază cantabilă de largă respiraţie se profilează în linia vocală a Lisettei din ultimele măsuri ale nr. *11*. În pofida faptului că este destul de extinsă, la început (primele două măsuri) se aude doar motivul de terţă şi septimă. Acest interval revine şi în realizarea culminaţiei (saltul si bemol — la bemol).

Lisetta este aceea care preia ideea motivică „*Nu pot s-o sufăr*“ de la Sganarelle, într-o variantă mai expresivă, prin adăugarea unei doimi şi a unei optimi. Contrapunctarea acestui motiv între Sganarelle, Lisetta şi apoi Lucinda conduce spre finalul scenei ce se încheie printr-o cadenţă vocală „a piacere“ încredinţată Lisettei. De remarcat că, profilul ritmic este subtil marcat de contrapunctarea tam-tam-ului şi bongos-ului.

Iată alăturate variantele motivului de septimă (a) şi terţă (b), partida vocală a Lisettei din scena I.



P. Bentoiu imprimă adeseori personajelor sale o trăsătură de caracter cu ajutorul unei structuri muzicale. Aceasta este de multe ori un motiv scurt, care se fixează în memoria ascultătorului datorită pregnanţei expresive şi datorită repetării sale imediate. Un asemenea exemplu

îl servește scena II (nr. *15*). Furioasă de comportarea lui Sganarelle, Lisetta se convinge că nu se poate parlamenta cu el. Trebuie găsită o altă metodă spre a-l îndupleca să accepte dorința Lucindei de căsătorie. Părerea Lisettei despre Sganarelle se formulează în motivul cîntat „*cu falsă delicateță*: „*Asta se cheamă un bădăran!*“ Constituția ritmică sacadată, reluată de fiecare dată în orchestră, prima dată de violonceli și fagoți, imprimă forța motivului axat pe formula de terță mare. Într-un anumit fel, acest motiv poate fi considerat ca o variațiune la modelul ritmic „*Vrea să se mărite*“. A treia oară cînd această formulă se reia tot de către Lisetta, intervine o modificare : saltul de cvartă se înlocuiește prin salt de octavă, după care urmează o dezvoltare laconică ce divulgă o expresie grotescă, care coincide cu cuvintele „*e cel ce nu vrea să asculte...*“. Așadar, motivul „*vrea să se mărite*“ revine, adaptat noii situații. În partida Lisettei se mai remarcă o mare mobilitate în sensul că diapazonul vocal apare mai extins, mai variat și dinamic decît la celelalte personaje.

Caracterul antrenant al desfășurării acțiunii provine și din principiul dialogat al portretizării. Spre deosebire de operele romantice în care dialogurile sînt încadrate în momentele recitativice, de legătură, după care se servește o arie sau un ansamblu, în opera *Amorul doctor* dialogul este purtat pe o suprafață întinsă, fiecare intervenție făcîndu-se pe mai multe măsuri. Bunăoară, Lisetta în această scenă, se autoprezintă (în zece măsuri), atunci cînd se gîndește la cele petrecute cu Sganarelle și cînd plănuiește să-i joace o festă. Principiul variațional se recomandă și în a doua intervenție a Lisettei (nr. *16—17*). Ea nu poate uita că Sganarelle s-a purtat ca un bădăran. În capul ei încolțește ideea unei răzbunări. Aceasta deocamdată abia se enunță, după care Lisetta o întreabă pe Lucinda de ce nu i-a împărtășit pînă acum taina iubirii sale. Așadar, întrebarea este un pretext pentru ca Lucinda să se poată destăinui. A treia intervenție a Lisettei (nr. *17*, ultimele cinci măsuri) debutează cu o cascadă de hohote, fiind continuată cu o nouă interogație : „*cine este alesul?*“ Cadența pe terță mică punctează aluzii directe la muzica lui Puccini.

O intervenție mai amplă începe în partida Lisettei cu nr. *23*. De fapt, cu o măsură mai înainte, răsunase în orchestră motivul „*Asta se cheamă...*“. Lisetta o îmbărbătează pe Lucinda vorbindu-i de festa pe care o vor juca-o stăpînului. Expresia devine destul de agitată, iradiind hotărîre și luciditate. Lisetta este o femeie energică și rațională care vorbește cu dezinvoltură despre emancipare. În aceste momente se aud intonații din același motiv : „*vrea să se mărite*“. Peroratia sa se încheie cu un salt ascendent de septimă.

O nouă etapă în portretizarea indirectă a Lisettei se profilează începînd cu nr. *24* — Doppio movimento (giusto). Pe fundalul orchestral cu o tentă modernă cvasiserială, debutînd cu o temă rezumat a ceea ce fusese anterior, se brodează în manieră *Sprechgesang* declamația Lisettei. Pe un ton de indiferență și independență, ea caută să justifice dreptul Lucindei, care nu este „de marmură“, la dragoste. Brusc se schimbă factura (nr. *25*) ; percuția trece pe prim plan. Lisetta, într-o nouă variație a motivului „*Vrea să se mărite*“, debitează planul de acțiune. După opt măsuri, din nou schimbare, cascadele de hohote răsună într-o formă

Scanned with OKEN Scanner

dialogată, imitativă în partidele celor două femei (nr. 26). Coda acestei scene (nr. 27), instrumentală, iarăși asimetrică după numărul măsurilor (unsprezece), mai acompaniază (flauți, oboi, corni, trompetă) o scurtă frază a Lisettei, de acțiune, cerînd Lucindei, pe un motiv cromatic, cu ritm pregnant, să plece, că se aud pașii jupînului. În ultimele două măsuri de la nr. 27, oboii, clarineții, fagoții, trompeta și ansamblul coardelor la unison, pe o cascadă cromatică a pianului, intonează o temă auzită în scena I : „*lasă-mă, lasă-mă, taci*“, care are funcția dramaturgică de a-l anunța pe Sganarelle și de a pregăti tematic reîntoarcerea în scenă prin imaginea „*Asta se cheamă bă-dă-ran*“. În acest fel, scena 2 se încheie simetric, cu ceea ce de fapt și începuse.

Retrospectiva structurii muzicale a scenei nr. 2, văzută prin prisma conduitei Lisettei, pare să indice o înlănțuire mozaicată și relativ disparată de intervenții, de fraze. În realitate, la o privire mai atentă, se poate sesiza o înlănțuire organică între ele datorită motivului „*Vrea să se mărite*“, în ipostaza „*Asta se cheamă bădăran...*“ Înseamnă că principiul variației domină arhitectura scenei, indiscutabil, de o structură liberă dar nicidecum haotică. Afirmînd acest lucru, avem în vedere cele trei intervenții scurte (10+13+5 măsuri) după care urmează un bloc mai compact de fraze, diferite ca expresie, extinse pe o suprafață relativ mare. Se conturează în acest fel o dramaturgie acumulativă care culminează cu o desfășurare mai amplă, ce stabilește premisele viitoarelor acțiuni.

În scena III, conflictul se declanșează prin alarma lansată de Lisetta, relatînd despre o presupusă boală a Lucindei. Partida Lisettei oferă trei momente mai pregnante, mai tradiționale ca formă, fiecare fiind urmat de o frază de altă speță, cu funcționalitate conclusivă. Primul este simularea alarmei : „*Vai, ce nenorocire !*“ Se încheie prin cuvinte ce repetă ideea nenorocirii, dar pe o altă muzică. A doua este descrierea detaliată a falsei îmbolnăviri. Concluzia la care se ajunge este „*nu cred că va vedea ziua de mîine*“, moment care accentuează spaima nefericitului tată. Al treilea moment, adiacent acțiunii, pare simbolic : Lisetta povestește pățania cotoiului căzut de pe acoperiș, care și-a revenit fără ajutorul doctorilor. Concluzia : doctorii chemați de Sganarelle o să-i spună supremul adevăr „*fiica voastră e bolnavă*“.

Între numerele *34—36* se înscrie primul moment, care impune un motiv foarte pregnant pe un acompaniament orchestral extrem de agitat. Se pot repera filiații între muzica nr. *27* și muzica nr. *34*. „*Vai, ce nenorocire !*“ este varianta augmentată a motivului „*Vrea să se mărite*“. Are o constituție nesimetrică : 4+3+2 măsuri, sau 4+2+3 măsuri. Am apelat și la o a doua alternativă, deoarece într-o măsură se încheie o frază și începe alta. Melodia Lisettei are elemente tripartite clare (*a, b, c*). Mereu se recurge la intervalul de terță. Cu mici modificări pe plan ritmic, fraza se repetă (nr. *35*). În orchestră, optimi staccato la viori și viole și înfloriturii melodice cromatice la piccolo, oboi. Cu nr. *36* începe o dezvoltare tematică a elementului motivic simplificat, adică oferit în forma sa nudă. Abia în ultima replică valorile sale ritmice vor fi lărgite, pentru a puncta culminația acestui prim moment.

De mare efect este schimbarea ideii muzicale într-o ambianță orchestrală catifelată, cu sonorități de suflători de lemn, corni, trompetă și

Scanned with OKEN Scanner

coarde, menţinîndu-se însă cuvintele. Culoarea armonică este împrumutată din ariosoul Lucindei, ceea ce conferă frazei mai multă plasticitate în contextul suferinţelor tinerei îndrăgostite. Glissando-ul con tremolo din finalul acesteia, la bemol (de altfel şi alte note din încheierea unor fraze ale Lisettei aveau glissando-uri) imprimă un fals dramatism, accentuînd caracterul de farsă, de teatralitate bufă.

Secţiunea secundă, ce poate fi considerată arie, este una dintre cele mai importante în desfăşurarea acţiunii şi totodată în stabilirea tipologiei arhitecturale folosită de Bentoiu. Caracteristic pentru dinamica scenică şi psihologică este perpetua schimbare a muzicii, de unde închegarea întregului ca rezultat al asamblării unor structuri restrînse. Începe cu două măsuri înainte de nr. *38*, Lento, impunînd o muzică de culoare, de fond, în care se remarcă acordurile prelungite de nonă şi undecimă, cîntate de coarde. Gîfîind, Lisetta caută să-l impresioneze pe Sganarelle şi în acest scop povesteşte că Lisetta disperată a deschis fereastra. În partida ei se aglomerează valori ritmice precipitate (şaisprezecimi şi treizecidoimi, ca şi valori neregulate, cvintolete, triolete). Din cînd în cînd se proiectează cîte o turnură melodică aducînd intervalele specifice (terţă şi septimă), ca în măsura a patra. Nr. *39* şi *40* se grefează pe reminiscenţe tematice. Cînd Lisetta povesteşte, reia elemente melodico-armonice uşor simplificate din arioso şi aria Lucindei din scena precedentă. Modificările nu alterează substanţa muzicală, fapt pentru care trimiterile se pot recunoaşte uşor. Procedeul acesta este de natură să aprofundeze o situaţie, un caracter şi de asemenea să stabilească punţi tematice cimentatoare între scene. Nr. *39*, Allegretto, în care Lisetta imită şi vocea Lucindei în cuvinte adecvate noii situaţii, corespunde numărului *16* şi finalului numărului *17*. Numărul *40* reia într-o formă şi mai apropiată decît anterior conturul temei ariei de la nr. *18*, după care urmează descrierea felului în care i s-a făcut rău — Meno mosso. Partea vocală a Lisettei devine dramatică. Concluzia corespunde numărului *41* aducînd, variat la început, elemente tematice din concluzia precedentă, dar continuă într-o manieră nouă, relansînd rezonanţele ritmului dansant. La nr. *42* se remarcă acompaniamentul violelor şi contrabaşilor, staccato şaisprezecimi, apoi şi xilofonul, în timp ce oboiul şi fagoţii dublează în terţe paralele linia melodico-ritmică a Lisettei.

Schema acestei secţiuni este :

	c 7	d	c.	d	e	
	La bemol minor	Fa	Re b	mi b	la b minor	(tonalităţi cu care debutează)
nr.	38	39	40	41	42	

A treia secţiune în evoluţia Lisettei din scena a treia, Moderato, ben ritmato (nr. *49—50*) se desfăşoară pe fundalul variaţiunilor leitmotivului Sganarelle, adică a ariei sale (de la nr. *29—33*), care e reluată de către orchestră acum în sol minor. Subreta, *„foarte înţepată, însă cu*

Scanned with OKEN Scanner

umor", într-un stil „*parlato*", reconstituie povestea cotoiului căzut de pe acoperiș. *Aria cotoiului* este caricatura unei caricaturi, deoarece se reia în orchestră aria lui Sganarelle de la nr. *29—33*, în intenția unui super-proces de parodizare. Muzical, avem de-a face cu o structură de patru părți— f, g (a_r), f_r (g_r) și coda. F-ul este o vorbire bine ritmată, g (sau a_r) fraza cantabilă ce se axează pe formula de dans și terță, iar în codă, de fapt concluzie care nu se leagă muzical de „aria cotoiului", Lisetta, prevestitoare, susține cu „emfază" o frază stereotipă ce se încheie printr-o vocaliză ce ne duce cu gîndul la finalul primei scene.

Sintetic, structura partidei Lisettei din această scenă apare astfel :

A	B	C
ababa$_v$ coda	cdce coda	fa$_v$ fg coda

Așadar, o structură deschisă, mereu proaspătă din punct de vedere tematic, chiar dacă readuce rezonanțele altor scene. Din cînd în cînd, autorul punctează pe suprafețe mici unele reluări. Prezența lui a în ultima secțiune are rostul de a stabili un arc omogen pe întreg mozaicul arhitectural.

Lisetta este un personaj complex care participă activ și prin pantomimă. Edificator în acest sens ar fi acțiunile sale din scena a patra cînd, după intrarea doctorilor, îl șicanează mereu pe Sganarelle, susținînd inutilitatea consultației. Gesturile și mișcările sale sînt ilustrate de variațiunile seriale caracteristice doctorilor. Există două momente care au aspectul unei oaze : motivul „*vrea să se mărite*" răsună impetuos cînd Lisetta își manifestă neîncrederea față de eficacitatea apelării la doctori (nr. *56*, măs. 5) și atunci cînd Sganarelle trage cu urechea după ușa camerei în care doctorii o consultă pe Lucinda (nr. *60*, măs. 3—4). Fraza pe care Lisetta o cîntă în această scenă „*Consultați-vă, domnilor*" este „*cu seriozitate prefăcută*" (nr. *66*) aducînd sonorității cristaline de celestă și harpă, și este împrumutată de la Sganarelle. Altfel spus, acum subreta se află pe aceeași parte a baricadei cu stăpînul ei.

Lisetta revine în acțiune în scena VII, cînd se ciocnește de Lorenzo cu care complotează împotriva lui Sganarelle. Deosebim trei etape în conduita Lucindei din această scenă, în centru situîndu-se arieta Lisettei avînd la bază citatul *Sur le pont d'Avignon*. Caracterul întregii muzici este foarte dinamic, ritmul de dans, scherzando va acapara expresia.

Reapariția în scenă a Lisettei aduce cascada de hohote care amintește planul contra stăpînului. Ca acțiune ne aflăm în plină declanșare a acestuia. Mai întîi, cîteva fraze de circumstanță, cu caracter expozitiv (nr. *88*). Lisetta îl liniștește pe Lorenzo : iubita lui nu suferă decît de nerăbdarea de a-l vedea (nr. *90*), nerăbdare subliniată de acordurile trepidante ale pianului, flauților. În aceste momente se impune formula de terță ca și ritmul de dans. Cînd îi cere lui Lorenzo să se deghizeze (nr. *91*), în partida Lisettei răzbat sonoritățile ariei Lucindei — de data aceasta în sonorități agitate realizate de violonceli și viole „arco sul ponticello" —, harpei și pianului, în care-și exprima regretul că nici măcar nu vorbise cu alesul inimii. Readucerea muzicală a respectivului

Scanned with OKEN Scanner

fragment pare să indice că se apropie clipa cînd va sta alături de iubitul ei. În măsurile 3—5 de la nr. *91* se contopesc elemente din tema ariei Lucindei și incipitul „*Vrea să se mărite*".

Lisetta contribuie la conturarea profilului lui Sganarelle, atunci cînd îi spune lui Lorenzo că „*omul cu care avem de-a face nu este prea isteț...*". Negînd calitățile intelectuale ale stăpînului se caracterizează pe sine, susținînd că va găsi alte căi spre a-i veni de hac. În replica „*Ei bine, Lisetta, cum mă găsești*", de la nr. *94*, Lorenzo cîntă pe forma de bază a seriei medicilor. În acest fel, el preia „oficial" funcția de doctor. Lisetta se inserează în serie pe ultimele 3 sunete („*admirabil*"). Din punct de vedere muzical, nr. *95* are rolul unei punți spre aria care urmează, de fapt cel mai dezvoltat portret al Lisettei. Și în această punte se infiltrează elemente motivice de terță, într-o turnură destul de îndepărtată de modelul inițial. Lipsa pregnanței melodice în aceste măsuri este de natură să reliefeze ceea ce va urma.

Arietta Lisettei este o pagină de mare virtuozitate componistică. P. Bentoiu își etalează măiestria în exprimarea unui caracter tumultuos, expansiv și iradiant. Subreta pînă în această scenă părea că se sustrage unei portretizări. Tot ceea ce făcea era în favoarea altora, iar personalitatea ei glisa pe un plan secundar. În aria „*La, la, la, ria, ria, ra*" Lisetta este consecventă în a-și etala virtuțile altruiste, dar mărturisește că ori de cîte ori vede doi îndrăgostiți care suferă, caută să le aline durerea. Într-un asemenea context, cel care compătimește suferința etalează bogate însușiri de „*entremetteuse*". Aceasta este Lisetta ! Portretul ei muzical redă un caracter extrem de activ, inventiv și spiritual.

P. Bentoiu recurge în conturarea acestei imagini muzicale de o rară expresie la elemente de dans meridionale (spaniole) [1]. Ar mai fi încă un izvor care însă nu-și are originea în realitatea sonoră obiectivă, apărînd sub formă de citat sau intonații de o anumită speță, ci de natură subiectivă, adică elemente ale unor motive proprii acestei partituri. Avem în vedere supertemele care se integrează și în constituția intervalică a acestei arii.

Structura ariei poate fi dată drept tipică pentru multe pagini din *Amorul doctor*, pentru asimetria secțiunilor ca și diversitatea lor. Înainte de a pune sub observație forma ariettei, trebuie să evidențiem pulsația nestăvilită a expresiei, dobîndită prin contrapunerea voce și orchestră. Ritmul de șaisprezecimi cu declanșări tumultuoase și bruște opriri, accente neprevăzute (pe timpi slabi), schimbările metrice și mersul paralel armonic, prilejuind alăturări de înlănțuiri majore sau minore în stare directă sau nu — iată cîteva din atributele care concură la realizarea unei expresii savuroase, prilejuind aluzii pseudoimpresioniste de coloratură spaniolă.

---

[1] Constantinescu, Grigore. *Opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu*, în : *Muzica*, București, 1967, nr. 2, p. 10. Un alt studiu consacrat acestei opere, Gr. Constantinescu l-a publicat în : *Studii de muzicologie*, vol. X, p. 142, București, Editura muzicală, 1974, sub titlul : „Aspecte ale comediei muzicale românești ilustrate de opera *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu".

Scanned with OKEN Scanner

Arietta are o emblemă melodică purtînd rezonanţe de dans trepidant (nr. *96*). O vom denumi formula A. Se remarcă opunerea duratelor de şaisprezecimi care duc la valori statice, prelungite, pe aceeaşi notă. Motivul iniţial are la bază trei şaisprezecimi ce amintesc motivul de dans omniprezent, saltul de octavă, terţa mică descendentă repetată şi căderea pe tonica tonalităţii. Imaginea aceasta nu se rezumă doar la linia melodică a părţii vocale. Grupul orchestral (flauţi, oboi, harpă şi coarde) de patru şaisprezecimi — re-re-re-do — legat de grupul incipit vocal de trei şaisprezecimi are un rol marcant în conferirea specificităţii acestei ariette. De fapt, ceea ce se aude în orchestră, în susţinerea părţii vocale, motivul de şaisprezecimi şi motivul de optimi, sînt o anticipare a ceea ce va urma, formula B.

Vocea preia elementul B de la orchestră ; în constituţia sa se impune îndeosebi intervalul de terţă (re-fa diez), repetat de cîteva ori. O nouă secţiune intervine odată cu nr. *98*, putînd fi considerată ca o dezvoltare motivică a incipitului de trei şaisprezecimi. Pe fundalul armonic (mi major în răsturnarea întîia) se realizează un canon care are darul să menţină pulsaţia activă, dansantă. Repetarea obsesivă a cuvintelor conferă un farmec aparte momentului ; aluziile la stilul operei bufe nu se dezmint nici în acest moment.

Ultima secţiune, nr. *99* ţine tot de dezvoltare. În orchestră, la violoncele şi contrabaşi, din măsura a treia răsună tema formulei B, în timp ce la voce se conturează o linie melodică de o factură total diferită. modernă, desfăşurînd intervale mai largi, între care septima şi nona.

Se reia da capo aria cu unele modificări (avînd unele completări şi eliziuni între tema B şi C, în orchestră), iar secţiunea finală va fi complet eliminată. Suportul orchestral este dinamizat, în perpetuă schimbare.

Schema ariei :

Secţiune	A	B	C	D	A	B	C
Măsuri	3	5+6	4+4	6+4	3	(dezv.)	4+6
Metru	3 5 2 4 8 4	5 2 5 2 8 4 8 4	2 4		2 5 2 5 2 5 2 4 8 4 8 4 8 4	5+6(5)	
Nr.	96	97	98	99	100—101	102—103	
	Re			La bemol	Re	La (Lab) (fluctuant)	

Formule motivice specifice ariei, îndeosebi emblema, vor reveni metamorfozate în partida Lisettei. De fapt, din acest moment, rolul subretei în contextul desfăşurării evenimentelor scade gradat, avînd în ultimele scene intervenţii puţine şi neesenţiale. Cu alte cuvinte, aria din scena VII reprezintă cheia de boltă a personajului Lisetta.

Pe fundalul simfonic precipitat ce continuă din finalul scenei precedente, Lisetta îi cere lui Sganarelle să se bucure. Astfel începe foarte furtunos scena VIII, în care Lisetta îl anunţă pe stăpîn că Lucinda s-a

Scanned with OKEN Scanner

însănătoşit graţie medicaţiei unui doctor cu totul deosebit. În nr. *104—105* nu-i cere decît să se bucure. Coardele minus contrabaşii creează prin formule cromatice în şaisprezecimi o tensiune crescîndă, care nu este neapărat numai bucurie. Fraza melodică cîntată de Lisetta are o ţinută intonaţională exclamativă, exuberantă şi totodată poruncitoare. Cînd Lisetta îi condiţionează destăinuirea cauzei pentru care trebuie să se bucure (nr. *106*) apar în partida vocală motivele de dans. Într-un anumit fel, intervenţia Lisettei este un pretext spre a-l face pe Sganarelle să cînte şi să danseze „Valencia". Adică, un prilej de accentuare a elementului buf. Lisetta îl antrenează pe Sganarelle bătîndu-i ritmul din palme sau încurajîndu-l prin „Bravissimo !" (nr. *110*).

Cînd Lisetta comunică în finalul scenei că Lucindei i s-a găsit un doctor care o va lecui negreşit, se remarcă formulele de dans dar şi un recitativ melodizat (îndeosebi la nr. *114*) de rezonanţă postromantică. În mod cert, melodia ce se deapănă pe cuvintele : *„miraculos, sublim, extravagant..."* se revendică din motivul liric al lui Lorenzo. Fraza conclusivă *„Un doctor cum nu mai e altul !"* te poartă cu gîndul spre formule armonice cadenţiale din operele lui Massenet şi Puccini, iar fraza în întregul ei pare a descinde din Richard Strauss (*Cavalerul rozelor*).

În scena IX, rolul Lisettei se restrînge şi mai mult. Cîteva replici la început, pentru a-l introduce pe Lorenzo. Auzim iarăşi intervalul de septimă descendentă, cînd îl prezintă pe Lorenzo, ca şi ritmul foarte sacadat, ironic, atunci cînd Lisetta îl apostrofează pe Sganarelle că *„ştiinţa lui nu stă în barbă"* (nr. *116*). Lisetta mai deţine cîteva fraze disparate la nr. *121—122*, care vin să sublinieze un fapt de acţiune, să întărească unele afirmaţii anterioare. Mereu se impune formula de dans.

În cea mai amplă scenă a operei, a zecea, Lisetta are trei intervenţii laconice. Chiar la început, nr. *128*, îl invită pe un ton mieros pe Lorenzo să se aşeze lîngă Lucinda. Fraza melodică aduce nu numai intervalul de septimă descendentă, dar şi un mers cromatic, îmbietor... Cînd îi cere lui Sganarelle să se îndepărteze spre a-i lăsa pe tineri singuri (nr. *129*), se remarcă în linia sa melodică un mers şerpuitor, cromatic, cu multiple subînţelesuri. La împotrivirea tatălui bănuitor, Lisetta, ca şi în alte scene cu Sganarelle, vorbeşte batjocoritor, impacientat, îi explică în manieră Sprechgesang de ce este cazul să plece. Ultima măsură, cîntată sacadat, învederează un pasaj cromatic, unduitor...

Participarea Lisettei în ansamblul de la nr. *135—137* este secundară, intervenţiile sale sînt deduse din raţionamente componistice, din necesităţi de echilibru, armonie, contrapunct şi nu prezintă aspecte dramaturgice deosebite. Poate s-ar cuveni subliniat că ironia sa redată cu ajutorul formulei de dans apare şi aici. În finalul scenei (nr. *148*) Lisetta îşi justifică prezenţa printr-o singură replică : *„Ah, cum îl trage pe sfoară !"* Este însă adevărat că din punct de vedere tematic, desprindem aceeaşi consecvenţă, prin menţinerea formulei de trei optimi şi pătrime (terţă mică ascendentă).

În scena XI, Lisetta este reprezentată muzical prin participarea la cvartetul introductiv care parafrazează acel *„Buona sera"* din *Bărbierul*. În schimb, în ultima scenă, rolul Lisettei este mai consistent, încredinţîndu-i-se o misiune conclusivă. Sînt trei faze în intervenţia sa. Prima

Scanned with OKEN Scanner

(nr. *174*) se conturează pe un fundal orchestral agitat (figuri de optimi la harpă și violoncel) și aduce un anume calm, ca și o contemplare din afară a evenimentelor petrecute. De bună seamă, Lisetta, autoarea morală și materială a farsei, trebuia în final să explice lucrurile, adică să-i spună lui Sganarelle că ceea ce el crede a fi un joc în fond este realitate nudă.

O cantilenă reținută, cu vădite reminiscențe tematice, se brodează pe cuvintele „*S-au dus să celebreze și restul căsătoriei*". Se regăsesc supermotivele de terță și dans. Sînt readuse apoi hohotele în cascadă, sfidîndu-l pe neînțelegătorul Sganarelle (nr. *175*). În sfîrșit, pe fundalul dansului care se dezlănțuie, Lisetta, în manieră *Sprechgesang*, „*gridato*", își exprimă un fel de mirare însoțită de indignare la constatarea că Sganarelle tot n-a priceput sensul „jocului" care „*rămîne adevăr curat*".

Să recapitulăm liniile directoare ale evoluției Lisettei :

Scena :	I	II	III	IV	VII
Forme	Recitativ Terțet	Recitativ Variație Cantilenă Sprechge- sang Vocalize	Intro- ducere A Arie B Variații C(A)	(Panto- mimă)	Recitativ Arietta
Motive	Superm. dans	septimă			Lisetta (I. motiv ?)
Etapa dra- maturgică	Expoziție Conflict	Intrigă	Dezvoltare I		Culminație

Scena :	VIII	IX	X	XI	XII
Forme	Recitativ Recitativ	Fraze disparate	Recitativ cvartet	Ansamblu	Cantilenă
Motive					Lisetta (I. motiv ?)
Etapa dra- maturgică	Dezvoltare II				Concluzie

LORENZO

Dacă în prima parte a operei Lisetta îndeplinea rolul unui adevărat „maestru de ceremonii", dinamizînd prin intervențiile sale desfășurarea evenimentelor, în a doua parte a operei această funcție o preia Lorenzo.

Cu el facem cunoștință în scena a șaptea, cînd vine în casa lui Sganarelle spre a fi prezentat bătrînului drept un doctor miraculos. În această scenă, Lorenzo debitează cîteva fraze care au darul să-l expună preocupat de dragostea sa pentru Lucinda. Nu este lipsit de

Scanned with OKEN Scanner

interes să observăm că și partida sa vocală, acompaniată de viori, violă, pian și clarinet, încă din prima frază, nr. *89*, relevă intervalul de sextă și cvartă mărită, dar și intervalul de terță și septimă, care apar în cadență. Spre deosebire de cea a altor personaje, partitura lui Lorenzo se remarcă printr-o mai mare melodicitate, mai multă cursivitate în depănarea discursului și durate mai largi care se înlănțuiesc treptat, cursiv. De aici derivă o anumită generozitate a fluxului melodic ce se va repera în partida vocală în ultima frază din această scenă, cînd răsună formula *„Vrea să se mărite"*, pe cuvintele *„Vine bătrînul"*. Apoi se produce o mică dezvoltare ce transmite îngrijorarea lui Lorenzo pricinuită de teama să nu fie surprins în casă (nr. *103*). Se aude în partida lui Lorenzo la un moment dat (nr. *103*, măs. 2) intervalul de cvintă micșorată și octava micșorată, care vor mai reveni în unele fraze ale sale. Am făcut imprudența să afirmăm că din scena a șapteta se prezintă Lorenzo. Lucrurile nu stau întocmai așa. Într-adevăr, apare acum, dar din punct de vedere muzical nu se impune, deoarece ceea ce cîntă nu-i aparține, adică nu-l caracterizează în mod expres. Din această cauză, mai corectă este teza că Lorenzo abia în scena a noua se definește în mod autonom. Într-un anumit fel, scena a noua aparține lui Lorenzo. Intervențiile Lisettei și ale lui Sganarelle nu fac altceva decît să-l antreneze pe Lorenzo, să-l determine să se autoprezinte și apoi să acționeze în ipostază de *„iscusit doctor"*, de la care se așteaptă miracolul lecuirii Lucindei.

Desprindem trei momente importante în desfășurarea acestei scene : introducerea instrumentală, replicile Lisettei și ale lui Sganarelle, avînd ca mobil prezentarea lui Lorenzo, ariosoul liric și incantația prin care Lorenzo caută să-l epateze pe viitorul socru. Secțiunea centrală, arioso, domină întreaga scenă prin expresia sa romantică.

Ceea ce am denumit introducere, adică primul moment al scenei, se încadrează între numerele *116-120*. Mai întîi se aud cîteva măsuri cu caracter grotesc. Lorenzo apare deghizat. De remarcat că viola, viorile și flautul piccolo susțin în staccato un incipit în care se conturează o octavă micșorată descendentă, pasaje sprințare în care game ascendente vor conduce la prezentarea lui Lorenzo bătrînului. Muzical, introducerea este aceeași, la început cu ceea ce s-a auzit la începutul scenei medicilor (nr. *51*). Lisetta intonează o septimă mică coborîtoare pe cuvîntul *„Iată-l"*, ceea ce ar putea fi considerat drept cartea sa de vizită, adică un leitmotiv de două note, legate de Lorenzo. La sfîrșitul numărului *116* se impune un motiv coborîtor din treaptă în treaptă, în triolete, avînd cele două voci dispuse în sexte. Motivul este retroversiunea gamei ascendente (ornată cu broderii superioare și inferioare) care a precedat scena IX, accentuînd banalitatea legată de scena medicilor. Formula apare mereu aici. Un al treilea motiv, salutul din scena medicilor, răsună cînd Lorenzo și Sganarelle se înclină unul în fața celuilalt — nr. *117*, începînd cu măsura a șaptea. P. Bentoiu subliniază convenționalismul prezentărilor, printr-o muzică de o simplitate dezarmantă, aducînd unele sonorități ce amintesc de formule întîlnite în exercițiile cu caracter didactic instrumental. Această introducere se încheie prin autorecomandarea pe care și-o face Lorenzo (nr. *119*), subliniind că nu este un doctor ca ceilalți, care recomandă *„purgația, clistirul, vomiti-*

Scanned with OKEN Scanner

vul...". Lorenzo cîntă, cu un aer cerut de situaţie, „serios', cînd spune că nu e la fel ca ceilalţi doctori, şi „*cu oroare*" cînd pronunţă cuvîntul „*vomitivul*". De altfel, glissando-ul de octavă pe suportul armonic mobil şi disonant va reda cu efect dezgustul şi dezaprobarea sa. Evident, o asemenea condamnare a breslei doctorilor convine lui Sganarelle care nu s-a ales decît cu punga golită de pe urma consultaţiei celor patru medici celebri ai Parisului. Evident, motivele sesizate din introducerea acestei scene, mai ales cele instrumentale, vor reveni în decursul acestei scene.

Portretul lui Lorenzo, tînăr îndrăgostit, înzestrat cu atribute superioare, se va realiza în arioso (nr. *120-121*). Textul vorbeşte la persoana întîia şi continuă ideea din faza precedentă. Atunci s-a referit la ceilalţi doctori, acum se recomandă pe sine, arătînd că tămăduieşte „*prin cuvinte magice, prin semne, talismane şi inele constelate*". După cuvintele folosite, ai senzaţia că Lorenzo este un adevărat magician, tonul său este grav, dramatic, menit să-l impresioneze definitiv pe Sganarelle. Muzica însă vorbeşte altceva. Ea nu are nimic din arsenalul relevat. Este o muzică parodiată, de cea mai pură expresie lirică, avîntată, tumultuoasă, pasionată, indicînd adevărata faţă a doctorului — un tînăr mistuit de chinurile dragostei. Altfel spus, Lorenzo vindecă numai cu ajutorul leacurilor secrete pe care îndrăgostiţii le deţin. Prin ariosoul său, Lorenzo aduce în peisajul operei o melodie cu vădite intenţii de parodie, de o cuceritoare forţă expansivă. Ariosoul are o introducere *Adagio* de cinci măsuri, cînd nu atît vocea cît firul melodiei instrumentale (viori prime cu surdină, cornul, fagoţii, harpa, contrabasul) se impune, arcuind terţe succesive sau septime. Restul intervalelor constituante par să fie accesorii. Se afirmă în mod răspicat tonalitatea sol bemol major în acordul de dominantă desfăşurat cu linia violinelor — tonalitatea multor pagini declarative din istoria operei. Urmează ariosoul propriu-zis, Larghetto, în aceeaşi tonalitate, care trădează o gamă cromatică de douăsprezece sunete : re bemol — re — mi bemol — mi — fa —sol beoml — sol — la bemol — la — si bemol — si (do bemol) — do.

Ariosoul este o admirabilă parodie lirică punctînd suficiente analogii care să canalizeze memoria spre sfera romantismului tardiv, spre muzica lui Ceaikovski. Ca organizare melodică se remarcă dispunerea în trei segmente repartizate în măsuri 4+3+4. Aici vocea tenorului este scoasă în relief ; în fiecare segment se atinge o notă acută : la bemol, si bemol şi la becar. A doua oară se reia ideea melodică în orchestră, pe suportul căreia se înscrie un mic ansamblu care-l completează sau urmează pe Lorenzo în partida căruia se va reauzi linia melodică, care de data aceasta nu mai are 11 ci 12 măsuri. Ariosoul are o structură monopartită (A Av), reluarea sa aducînd o oarecare dinamizare (terţetul vocal). Şuvoiul simfonic nu se încheie odată cu ultima notă din arioso ; à propos de aceasta, el conduce spre tonalitatea lui re major, care marchează un fel de punte conclusivă, accentuînd impresia favorabilă pe care Lorenzo a produs-o asupra interlocutorilor. Allegreto, nr. *123-125*, incantaţia lui Lorenzo, debutează cu o introducere ce constituie reluarea unei idei scherzando de la începutul acestei scene, în fapt, de la începutul scenei medicilor (IV). Scenic, Lorenzo acordă o consultaţie lui Sganarelle, pronunţînd în acest timp o serie de cuvinte, fie fabricate,

Scanned with OKEN Scanner

fie latinești, dar incoherente, declinări, prepoziții etc., cu pretenții magice [1]. „Vocea albă" folosită de Lorenzo și, la un moment dat, *Sprechgesang* (două măsuri) în orchestră, clarineți, fagoți și pian, au rostul să-i dea lui Sganarelle lovitura de grație. Paradoxal, după consultație, Lorenzo îi comunică tatălui cea mai banală și surprinzătoare frază : „Domnule, fiica voastră e bolnavă". Sganarelle se cam îndoiește de această metodă, prin care e consultat tatăl spre a se constata că e bolnavă fiica. Lorenzo avea răspunsul pregătit la o asemenea replică : Simpatia dintre tată și fiică explică logica unei asemenea metode !

Bentoiu, în această pagină oarecum magică, exotică, se apropie de neoclasicism. Procedeele stravinskiene, amintind *Oedipus Rex,* îi sînt familiare. Melodia, mai ales în primele măsuri, apare redusă la cîteva sunete, care-i conferă o alură arhaică. Nu întîmplător însă intervalul care polarizează întreaga desfășurare este terța mică cu revenire la nota de pornire. Se aude și formula ritmică de trei optimi. Caracteristic pentru această incantație ar fi schimbările frecvente de metru : $\frac{4}{2}—\frac{3}{8}$, asimetria, accente neprevăzute pe timpi slabi, statismul suportului armonic, care are caracter de pedală, acordul de septimă mică cu terța și cvinta coborîte, prelungit pe măsuri întregi. Compozitorul alege calea unei armonizări statice tocmai pentru a putea mai pregnant scoate în evidență celelalte compartimente.

Uneori este foarte greu să susții o anumită structură arhitecturală în această operă. Spre exemplu, muzica din *„Cabricias..."* nu se lasă ușor surprinsă într-un tipar convențional, deși nu se îndepărtează prea mult de acesta. Compozitorul apelează la schimbări de tip variațional care răstoarnă sau dezic unele dintre datele cunoscute. Melodic, totul are o marcantă cursivitate. Totuși se pot distinge trei secțiuni. Prima, alcătuită din 4 (dacă nu considerăm auftaktul) măsuri, plus una de legătură, în fond celula ritmică de trei sunete, și apoi 6 măsuri plus aceeași măsură de legătură. Secțiunea a doua are o dispunere inversă : șase măsuri și patru, fără măsuri intermediare. A treia este o codă, melodia vocală și orchestrală fiind la unison, în cinci măsuri (chiar șase cu auftaktul). Deci, 4+6 — 6+4+5. Interesant că din punct de vedere tematic totul este extrem de unitar, datorită celulei de terță mică și apoi secundă mică, adică, suitor, si bemol — re bemol — mi bemol. Apare o similitudine tematică între ultimele patru măsuri din prima secțiune și ultimele măsuri din a doua secțiune.

Ceea ce urmează în partida lui Lorenzo din această scenă, de la nr. *126* și *127,* sînt fraze conclusive cu caracter recitativic, pe pedala contrabașilor, fagoților și cornilor, avînd unele reflexii tematice (măsura a doua de la *127*) din incantație.

În scena X, personajul Lorenzo are o vastă desfășurare. Primul moment — *131-132* — are aspectul unei expoziții. Lorenzo se adresează pentru întîia oară Lucindei. Emoția care-l cuprinde se desprinde din

---

[1] P. Bentoiu ne-a comunicat că unele cuvinte din această consultație sînt preluate din *Le Médecin malgré lui* de Molière. De menționat că, în comedia *Amorul doctor,* scena consultației nu există.

Scanned with OKEN Scanner

frazele lui de îndrăgostit romantic ce amintesc opera franceză de la sfîrşitul secolului trecut. Se regăsesc în finalul frazei elemente intonaţionale din ariosoul lui.

Cu nr. *134* Lorenzo reia, pe cuvintele *„Oare să fie, doamnă, adevărat ?“*, în acompaniament, ritm sincopat la harpă, corn, clarineţi, melodia din arioso, acum în fa major. Din aceasta se dezvoltă un ansamblu, duet apoi cvartet, care se va încheia în fa major (ultimele măsuri de la nr. *137*).

Un rol nou în dezvoltarea acţiunii dar şi a lui Lorenzo intervine de la mijlocul numărului *138*, cînd începe o amplă explicaţie dată lui Sganarelle despre boala Lucindei şi lecuirea ei. Lorenzo spune că Lucinda suferă de închipuire, că are o idee fixă — dorinţa de căsătorie. Remediul îl va constitui cererea sa de căsătorie, care lui Sganarelle îi va apare drept un truc, în timp ce, pentru Lorenzo şi Lucinda înseamnă cheia, mijlocul realizării sale.

Lorenzo are în voce un fel de declamaţie melodică foarte ritmată, susţinută în orchestră de coarde (un saltando, apoi, divisi con legno), bongos şi tam-tam. Sub acest aspect se apropie de unele pagini ale Lisettei, din scenele cînd punea la cale planul de acţiune. Totuşi, configuraţia ritmică a frazelor rostite de Lorenzo pare că descinde din supermotivul ritmic de dans, legat de ideea căsătoriei. De fapt, scena X debutase printr-o formulă ritmică de trei optimi ce răsună în întreaga orchestră şi care apoi va acţiona variaţional asupra mai multor momente din această scenă. Bentoiu valorifică stilul parlando într-o manieră care conferă naturaleţe expresiei. Atunci cînd prefăcutul Lorenzo îşi manifestă scîrba pentru ideea căsătoriei, partida vocală surprinde formule cromatice, susţinute de instrumente la unison. Se aud mereu intervale de terţă, dar atunci cînd Lorenzo îi povesteşte lui Sganarelle că i-a declarat Lucindei *„c-am sosit aci pentru a o cere în căsătorie...“* (nr. *142*), se impune clar motivul *„vrea să se mărite“*.

Întreaga dezvoltare muzicală între *139-143*, după cum ne-a arătat P. Bentoiu, conţine o aluzie la *„ceremonia turcească“* din *Burghezul gentilom* (act IV, scenele 9-13), cînd Jourdain e făcut *„Mamamouchi“*. Şi ambianţa muzicală este oarecum turcească. Orchestra punctează la început un ritm ca de bolero, ca apoi (două măsuri înainte de nr. *143*) să devină exact ritmul de bază al *cha-cha*-ului final (nr. *165* tromboni).

Uneori ai senzaţia că Bentoiu decupează cadenţe din opere celebre. Astfel, în ultima măsură de la nr. *138* şi în primele măsuri de la nr. *143* ai impresia unor formule caracteristice lui Verdi din perioada lui *Rigoletto*. Tema ariosoului liric revine în partida lui Lorenzo (ultima măsură de la nr. *143*) cînd se referă la căsătorie, care ar fi o *„dulce iluzie“*.

Un nou rol în dezvoltarea rolului Lorenzo poate fi detectat pe la mijlocul numărului *147*, cînd îi dă asigurări Lucindei că tot ce face este un pretext spre a putea întocmi formalităţile de căsătorie. Se impune fragmentul de la nr. *148*, cînd Lorenzo parodiază melodia ariosoului. Mai exact, formula ritmică de dans se interferează cu tema lirică a ariosoului. În acest fel, principiul variaţional este folosit pentru a comasa elemente tematice diferite. Procedeul este foarte bine găsit, cores-

Scanned with OKEN Scanner

punzînd de minune situației. Altfel spus, tema lirică subliniază nu numai dragostea lui Lorenzo, dar și obrăznicia lui care, spunîndu-i Lucindei adevărul adevărat, reușește să-l facă pe Sganarelle să creadă că spune Lucindei minciuni gogonate. Caracterul grotesc imprimat de ritmul de dans pe tema lirică, ce simbolizează dragostea tinerilor, vine să accentueze elementul de satiră la adresa lui Sganarelle.

Tot ceea ce se mai aude în partida vocală a lui Lorenzo, în momentele înmînării inelului și chemării notarului, este clădit pe cele trei supermotive ale operei, readuse în vocea sa discret, neostentativ, altfel spus, se readuce „turcismul muzical". Cele cîteva intervenții laconice ale lui Lorenzo din scena IX se axează pe materialul muzical cunoscut, inclusiv anunțul că a adus și muzicanți de care se servește pentru vindecarea rătăcirilor mintale (nr. *159*). În vocea lui Lorenzo, susținută de celestă, se reia integral tema (seria) medicilor. În acest fel se subliniază modalitatea aparte de vindecare a „rătăcirilor mintale".

Schema traiectoriei dramaturgice a personajului Lorenzo are următoarele caracteristici :

Scena	VII	IX	X	XI
	Fraze melodice recitativice	Introducere Arioso Arietta recitativ	Fraze Arioso (cvartet) declamație melodică	Fraze recitativice
Tematic	Supermotivul de septimă terță dans	L.m. Lorenzo	L.m. Lorenzo	L.m. Lorenzo
Moment dramatic	Expoziție	Dezvoltare	Culminație	Deznodămînt

DOCTORII

Scenele doctorilor, intrarea, consultația și verdictul reprezintă un divertisment compact. Legătura sa cu acțiunea pare justificată deși, la o analiză mai atentă, s-ar putea aduce argumente contrare. Lisetta îl prevenise pe Sganarelle de inutilitatea apelării la doctori. Dramaturgia solicită un moment de relaxare, o acțiune colaterală care să aibă drept efect justificarea introducerii în casa lui Sganarelle a adevăratului deținător al leacului fiicei suferinde.

Cele trei scene consacrate doctorilor se desfășoară într-o perfectă simetrie.

Intrarea doctorilor este în scena IV. Sînt primiți cu exces de politețe de către Sganarelle. În scena V, doctorii pretextînd că trebuie să se consulte între ei asupra cazului, discută cele mai banale lucruri. În scena VI, după ce-și descarcă tolbele cu sfaturi, doctorii părăsesc casa, conduși de Sganarelle.

Scenele cu doctorii îndeplinesc în sfera tematică a operei o funcție, să-i zicem, „intelectuală". Pare paradoxală o asemenea afirmație, însă

Scanned with OKEN Scanner

ea nu trebuie desconsiderată. P. Bentoiu, înclinat spre cugetare și ironie, a simțit nevoia unor reflecții cu caracter generalizant. Și le-a satisfăcut, în compania doctorilor pe socoteala cărora își descarcă veninul, demonstrîndu-le incapacitatea, limitele și spoiala de știință. Comportarea și discuțiile acestora sînt învesmîntate în cele mai savante tonuri protocolare ceea ce contribuie la accentuarea tentei satirizante.

Într-un anumit fel, scenele doctorilor oferă cadrul istoric în care se petrece acțiunea, deoarece stigmatizarea leacurilor pe care le prescriu ține de o anumită epocă, de un stadiu al progresului medicinei. Cele mai banale medicații sînt rolul unei false științe. Asociate cu saluturi excesiv de politicoase, reverențe interminabile și fraze de complezență, cunoștințele doctorilor, ca și indiferența cu care privesc neliniștea bietului tată, sau discuțiile despre caii cu care parcurg zilnic străzile Parisului, conferă scenelor un farmec aparte, a cărui finalitate este aceea de a lărgi cadrul mediului în care se desfășoară acțiunea.

Scena IV este formată dintr-o relativ extinsă parte simfonică, cvartetul doctorilor și coda (laconicul duet Sganarelle-Lisetta). Ponderea masivă a muzicii acestei scene este încredințată aparatului orchestral care redă în detaliu acțiunea legată de intrarea și primirea doctorilor.

În timp ce doctorii se află în camera pacientei, între Sganarelle și Lisetta se duce o adevărată bătălie pe plan pantomimic, gesturi, atitudini, mișcări scenice etc.

Muzica acestei scene are o structură variațională. Tema evidențiază două elemente. Primul, o succesiune melodică de tip serial și al doilea, o cadență plagală (deci tonală), articulînd o figură ritmică ostinato. Tema propriu-zisă poartă funcția portretizării doctorilor. Intrarea fiecărui doctor determinînd o nouă variațiune. Cadența poartă ilustrarea reverențelor care însoțesc salutul. Doctorii sînt diferiți, dar rămîn tot doctori, ceea ce justifică muzical tema cu variațiuni. Salutul fiind același, emfatic și protocolar, permite menținerea aceleiași imagini sonore în noi și noi ipostaze.

Tema, de un caracter solemn (nr. 51), o expun trombonii și fagoții. Profilul său instrumental prezintă o serie de douăsprezece sunete, într-o desfășurare ritmică în continuă mișcare, nesimetrică. Pe fundalul temei se brodează figurații armonice — violonceli, viori, violă, flauți — în mers paralel, într-o succesiune ce poartă gîndul spre pasajele tehnice cu iz pedagogic, de studiu. Tema, deși serială, se circumscrie în cadrele celui mai sublim do major, avînd unele trepte cromatizate. Aserțiunea se justifică și prin figurațiile armonice care încep și se încheie în tonalitatea menționată. În acest fel, P. Bentoiu sintetizează două modalități aparent diametral opuse ale gîndirii muzicale : tonalul și serialul. După cele șapte măsuri ale temei se enunță și motivul cadențial care afirmă fără echivoc tonalitatea do major, treptele I și IV, pe o pedală de tonică [1].

Prima variațiune (nr. 52) ce marchează intrarea celui de al doilea doctor este contrapunctică, două voci disputîndu-și expresia. Tema la trompete, oboi, flauți este inversată, ca atare, cele douăsprezece sunete

[1] Constantinescu, Gr., *op. cit.*, p. 9, denumește această formulă *„salutul medicilor."*

Scanned with OKEN Scanner

sînt din nou evidente. Vocea doua, la fagoţi, desfăşurată într-un mers sinuos, de optimi, realizează pulsaţia ritmică activă. De menţionat că şi în această variaţiune se menţine cadrul tonalităţii do major, evident lărgite. Ca număr de măsuri, variaţiunea aceasta are, comparativ cu prima, o măsură mai puţin, efect al comprimării primelor două. Cadenţa revine nemodificată armonic.

A doua variaţiune (nr. *53*), de factură armonică-contrapunctică, marcînd intrarea doctorilor 3 şi 4, aduce tema în recurenţă. De fapt, recurenţa apare în registrul înalt, la viori, în timp ce în registrul grav, viole, violonceli, se emite simultan, izoritmic recurenţa inversată. Caracterul muzicii este, de data aceasta, grav, salutul care revine impune aceeaşi ambianţă protocolară.

Variaţiunea a treia (nr. *54*) aduce tot două planuri. În registrul înalt, la clarineţi şi oboi, apoi flauţi, corni, tema apare armonică, în stare directă, cu mici modificări în prima măsură. La vocea a doua — contrabaşi, viole, fagoţi şi clarinet bas — conturul temei în forma inversată se profilează eliptic, prin valori ritmice frînte, cu pauze. Cadenţa reapare de data aceasta în la bemol major.

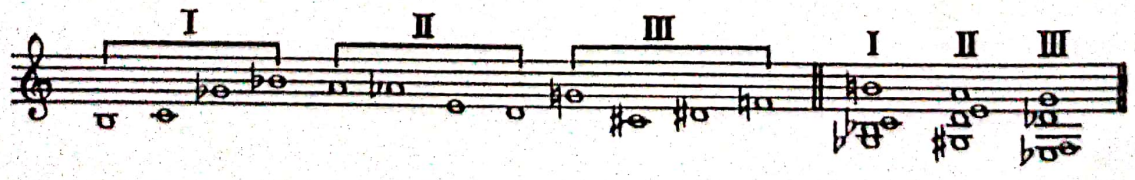
Variaţiunea a patra (nr. *55*), de o factură armonică mai densă, se desfăşoară pe trei planuri. În blocuri armonice tema la contrabaşi, violoncele, tromboni, fagoţi, clarinet bas, apare ca acorduri majore în stare directă în registrul grav. Tot armonic se aduce şi inversarea temei în registrul acut, la flauţi, oboi, trompete. Un al treilea plan îl rezervă figuraţiile în optimi, de fapt cele patru forme ale seriei, înlănţuite, menite să dinamizeze factura armonico-orchestrală. Ele apar la viori, viole, clarineţi şi pian. Cadenţa sugerînd salutul nu mai revine.

Nr. *56* pare un intermediu avînd dimensiunea unei variaţiuni. În mijlocul său răsună impetuosul motiv „Vrea să se mărite", la violoncele. Variaţiunea a cincea (nr. *57*) expune, prin flauţi şi clarineţi, în trei rînduri tema iniţială, în valori ritmice mai mici, pe un fundal ostinat de optimi, subliniind nerăbdarea lui Sganarelle. Evident, factura acestei variaţiuni este contrapunctică, a doua şi a treia oară revine contrapunctată de forma ei inversată (clarinet I şi pizzicato la viorile II).

Variaţiunea a cincea se întinde şi la nr. *58*, în care se prezintă tema iniţială şi inversarea ei contrapunctată într-un dialog ceva mai grăbit pe acelaşi fundal ostinat în registrul grav.

Variaţiunea a şasea (nr. *59*) este de o factură diferită fiind tratată punctualist de către instrumentele orchestrei disputîndu-şi culori, într-o scriitură rarefiată, cu enunţări de sunete în registre contrastante, cu dialogări şi apropieri ce accentuează starea de nelinişte şi nerăbdare a lui Sganarelle. Nr. *60* iarăşi este un intermediu, aducînd motivul *„Vrea să se mărite"* pe o pedală de do.

Variaţiunea angajează transpoziţii ale seriei, directe şi inversate, începînd cu sunetul fa diez. Cheia seriei se află în cele trei acorduri ale cornilor, care oferă trei tronsoane a patru sunete fiecare :



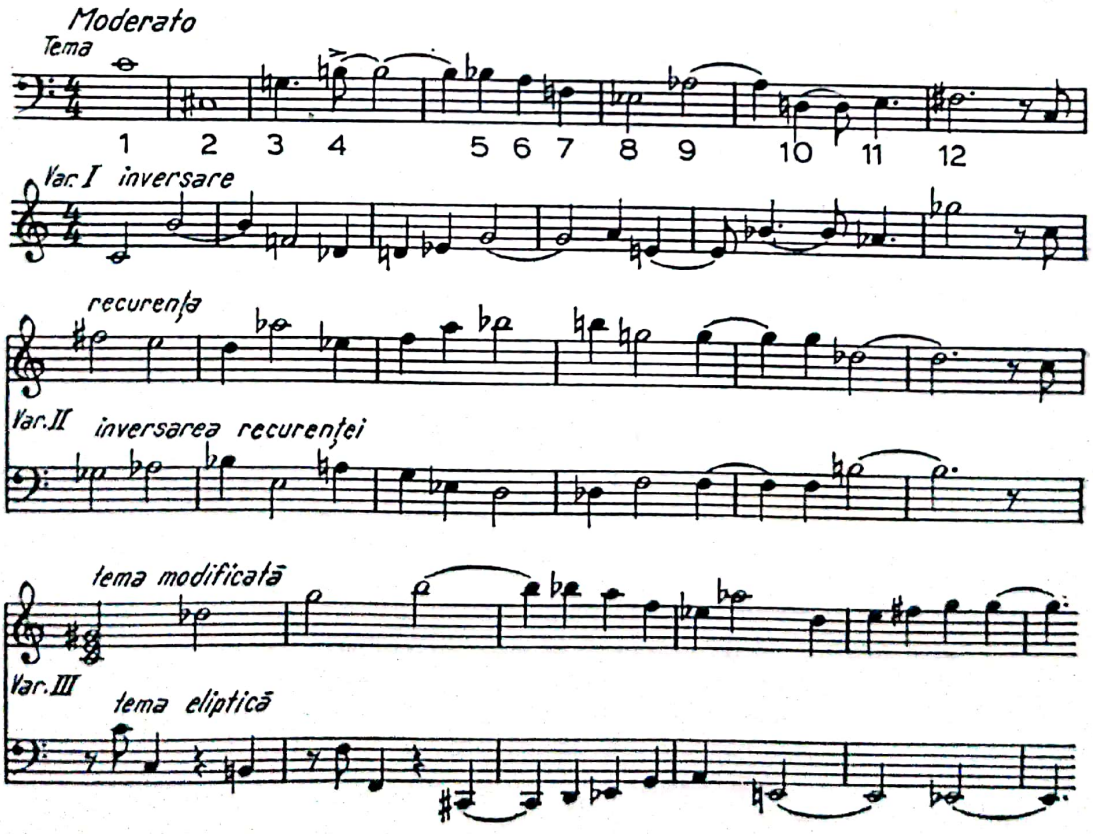
Variațiunea a șaptea (nr. *61*), redînd fuga Sganarelle-Lisetta, este extrem de dinamică și amplă. Tema apare în forma ei directă la contrabas și tromboni (în transpoziție pe fa), arcuindu-se din sunete punctate disparat, apoi în forma ei inversată (contrabas, fagot, pian, bas clarinet). Avînd o desfășurare mai liberă, tema se dispersează într-un tumultuos allegro simfonic, începînd cu nr. *62*.

Variațiunea a opta (nr. *63*) readuce structura armonică invers decum fusese în variațiunea a patra. Tema se desfășoară pe două planuri armonice distincte, inversată în registrul grav și directă în registrul acut, în acorduri compacte sus la oboi, clarineți, corni, trompete, și în unisoane înfricoșătoare jos, la clarinet bas, fagoți, tromboane, violonceli și contrabași. În final revine cadența salutul doctorilor, în stare minoră (do minor), indicînd reintrarea doctorilor care aduc vești îngrijorătoare.

Așadar, secțiunea primă a acestei scene impune o temă cu opt variațiuni instrumentale (și două intermedii). Variațiunile sînt rezultatul unor structuri armonice și contrapunctice, după cum urmează :

	Tema	Var. 1	2	3	4	5	6	7	8
armonice	da		da	da	da			da	da
contra-punctice		da	da	da	da	da	da		da

Cît privește variațiunile temei, indicăm în exemplul următor doar cîteva ipostaze, elocvente pentru măiestria și fantezia autorului :



Luînd drept model numeric sunetele din temă (nr. 51) şi căutînd cu ajutorul numerelor fizionomia variaţiunilor, se obţin următoarele structuri :

Tema

Var. I		1	4	7	2	10	8	3	6	11	5	9	12				
Var. II	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1					
	12	9	5	11	6	3	8	10	2	7	4	1					
Var. III	(1)	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12					
	1	4	7	2	10	8	3	6	11	5	9	12					
Var. IV	1	4	7	2	10	8	3	6	11	(10)	5	9	12				
	3	11	5	9	6	3	10	4	4	8	1	12	26				
	1	10	3	2	4	5	6	7	11	9	8	12					
Var. V	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12					
	3	12	1	9	6	5	10	11	4	7	8	2					
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12					
Var. VI	12	3	7	4	2	11	(12)	5	1	(4)	9	(1)	(1)	8	(9)	10	6
Var. VII	7	12	1	11	8	10	5	9	2	3	6	4 (incomplet)					
Var. VIII	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12 (incomplet)					

O asemenea analiză are şi limite, deoarece nu permite observarea multor parametri : înălţime, durată, mişcare, armonie etc.

Se observă că tema şi variaţiunile III, V şi IX sînt identice asigurînd temelia şi repriza în interiorul lor. Cele mai îndepărtate de la temă sînt variaţiunile VII şi VIII.

Corul doctorilor, Andante, reprezintă două variaţiuni. Prima (nr. *64*) este o variaţiune a cappella. Tema, în stare directă, apare la doctorul 2. Recurenţa ei va fi interpretată de doctorul 3. Inversarea apare la doctorul 1 şi recurenţa inversării la doctorul 4. Pe ansamblu, se realizează o scriitură contrapunctică, de obicei la două voci. Corul devine armonic în variaţiunea a doua, de fapt a zecea, a scenei (nr. *65*).

Avem de-a face cu extrem de stricta suprapunere a celor patru forme, ele nefiind urmărite orizontal, ci doar în acordică. Medicii nu cîntă una din forme, dar fiecare acord reprezintă rezultanta suprapunerii celor patru sunete respective din cele patru ale seriei, punctum contra punctum. În acest fel, deşi în aparenţă seria este armonică, în esenţă apare tot polifonică, ceea ce urmează, pe o pedală re bemol în registrul grav, deţinut de Sganarelle şi Lisetta (nr. *66*), îndeplinind rolul unei code.

Recapitulînd datele acestei scene se obţine :

A	B	C
Sganarelle Lisetta Doctorii	Doctorii	Sganarelle Lisetta (Doctorii)
Temă cu 8 var. instrumentale	2 variaţiuni corale	codă

„Medicii se drapează într-o pedanterie serială, dar cînd rămîn între ei, devin oameni ca toţi oamenii şi adevărata *lor faţă frizează vulgaritatea“* — aceste cuvinte referitoare la scenele doctorilor din *Amorul doctor* aparţin compozitorului [1]. Într-adevăr, în scena a cincea, pretextînd că trebuie să discute cazul Lucindei, rămîn singuri şi angajează o discuţie banală, nelegată deloc de consultaţia făcută. Altfel spus, doctorii aşteptaseră de mult clipa să lepede mantia oficială, ceremonioasă şi pedantă, pentru a mai schimba o vorbă. În acest fel, cea mai laconică scenă din operă, am numit scena a cincea, este un divertisment menit să infuzeze unele date de epocă : ce enorm este Parisul, fără cal este greu să circuli, ce animal frumos este calul, în sfîrşit, se arată spoiala lor de cultură. Întrebaţi de primul doctor ce părere au despre ultima piesă a lui Molière, ceilalţi dau din umeri...

Muzical, scena a cincea are o structură ternară [A B C D(A)] grefată pe tonalitatea sol major. Doctorul 1, deschizînd şi închizînd discuţia, are în acompaniamentul simfonic o temă lirică frîntă, aducînd a suspine şi visări nostalgice. Bănuim că intenţionat compozitorul a recurs la elemente muzicale legate de imaginea Parisului, creată de Massenet în *Manon* [2]. Asociaţii auditive se pot trimite şi înspre leitmotivul Atenei din actul ultim al tragediei lirice *Oedip* de Enescu. Evident, este o înrudire îndepărtată care vizează însă nu numai motivul melodic dar şi culoarea tonală.

Fiecare doctor debitează o anumită idee într-o structură deschisă ce se înscrie într-un flux continuu, omogen. Primul doctor este liric, comod, obosit, sărac (n-are cal) ; al doilea, îngîmfat, lăudăros şi încrezut ; al treilea, infumurat şi grandoman ; al patrulea, mercantil şi infatuat. Se pot găsi în partidele vocale ale celor patru doctori deosebiri care ar putea indica particularităţi specifice. Primul doctor pare caracterizat prin cantilenă, al doilea prin recitativ de o factură melodică lipsită de pregnanţă şi cu sinuozităţi ritmice de tango.

El pare a fi tipul medicului „modernist“, îmbrăcat după ultimul jurnal. Al treilea doctor are fraze dramatice cu inflexiuni lirice, în registrul înalt, mici aluzii armonice beethoveniene (ms. 2-4 de la nr. 69). Al patrulea, cel mai descurcăreţ dintre toţi, cîntă fraze melodice preg-

---

[1] *Amorul doctor*. Program de sală, Opera Română, 1966, p. 6.

[2] Grigore Constantinescu, în studiul citat, p. 10, observă „parodia de efect a replicii «Civitta vecchia» din *Tosca* de Puccini.

nante, ceea ce nu poate fi contrazis nici de declamația sacadată a ultimei fraze. Îl va individualiza ritmul de rumbă, cu templeblock în acompaniamentul timbral.

Desigur, principiul variațiunilor acționează și în această scenă, deși nu atît de evident. Este interesant că discuția doctorilor, nicidecum cvartet, deoarece nu cîntă împreună, se structurează în așa fel încît duce la o formă variațională cu repriză.

Scena VI, ultima în care apar cei patru doctori, debutează incisiv prin intrarea lui Sganarelle, nerăbdător și speriat, care imploră remediul miraculos pentru boala fiicei sale.

Reapare în orchestră leitmotivul lui Sganarelle (nr. 73) care va servi drept fundal pentru invitațiile reciproce ale doctorilor. Fiecare cedează celuilalt într-o manieră politicoasă. Motivul invitației *„Poftim, colega !“* are afinități cu formula ritmică de dans (trei optimi anacruză și două pătrimi). I se răspunde, în imitație, printr-o altă figură ritmică. Aceiași doctori, nr. 1 și nr. 4, repetă jocul (ușor schimbat), după care, pe rînd, à la stretta, doctorii 1, 2, 3 continuă, prin „Domnule“, cercul amabilei invitații ce trădează teama asumării răspunderii. Sganarelle îi imploră să renunțe la ceremonii... Doctorii cîntă cîte o frază într-o dispunere corală a cappella, în care fiecare debitează un alt text, ceea ce face ca pe ansamblul vocilor competitive, să nu se înțeleagă nimic... Între timp leitmotivul lui Sganarelle încetează. Rugați din nou de tatăl nerăbdător să vorbească pe rînd, doctorii, în sfîrșit, își expun punctele de vedere.

Nr. 75 este afectat verdictului doctorului 1 care consideră că Lucinda are sîngele prea fierbinte și propune să i se ia sînge. Muzical, în acest moment (nr. 75) reapare în vocea doctorului 1 melodia serială de la nr. *64*, cu deosebiri între care și aceea că nu o mai reia doctorul 2. Melodia este reluată în măsura următoare celei în care apăruse în partida vocală. Se obține un canon la început, iar apoi o desfășurare la unison cu vocea. Ultima măsură a frazei doctorului 1 se desfășoară precipitat, fiind o concluzie stil recto tono, „non misurato, con velocità“.

Intervenția doctorului 2 prezintă recurența seriei anterioare (nr. *76*), iar clarinetul reia în canon exact seria, dar altfel octavizată. Ultima măsură, din nou este recto tono și precipitată. Doctorul 2 împărtășește opinia după care Lucinda are nevoie de vomitiv.

Doctorii 3 și 4 (nr. 77) desfășoară idei melodice aflate iarăși într-o strînsă legătură. Doctorul 3 are forma inversată a seriei sub forma unei melodii cu intervalele răsturnate, dînd naștere unei linii sinuoase, fapt evident dacă se observă partida instrumentală (flaut și oboi). Și aici se respectă regula canonului, ca și stilul recto tono al ultimei măsuri. Doctorul 3 emite părerea că sîngele Lucindei este prea rece și pacienta necesită băi de aburi. Plictisit, doctorul 4 nici nu mai spune ce boală constată, trece direct la remediu : clistirul. În partida sa se detectează recurența inversată, canonul și măsura ultimă recitativă pe aceeași notă. Seria acestei variațiuni este : sol diez (1), la (2), mi bemol (3), sol (4), fa diez (5), fa becar (6), do diez (7), si (8), mi (9), si bemol (10), do (11), re (12).

Scanned with OKEN Scanner

Recurgînd la cifre, intervenţiile celor patru doctori se susţin astfel :

Dr. 1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Dr. 2	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
Dr. 3	1	4	7	2	10	8	3	6	11	5	9	12
Dr. 4	12	9	5	11	6	3	8	10	2	7	4	1

Arătam mai sus că este evidentă înrudirea dintre ceea ce cîntă doctorii la nr. 75-77 cu ceea ce cîntaseră la nr. 64. *„Am examinat bolnava"*. Înrudirea pare cît se poate de logică, în pofida unei pagini de altă expresie interpolate, deoarece rezultatúl examinării abia acum se pronunţă. Pe plan structural înrudirea se deduce din seria şi alternativele sale.

Seria în corul dialogat al doctorilor, nr. *64*, este identică cu seria iniţială din scena IV.

Comparaţia celor două momente muzicale este edificatoare pentru susţinerea identităţii structurale. De observat că nota cu care o voce termină devine nota de început pentru vocea următoare.

Să reluăm firul analizei dramaturgice. După ce ultimul doctor şi-a exprimat părerea în legătură cu boala Lucindei, se produce dintr-o dată o înverşunată încrucişare de idei. De unde pînă aici doctorii discutau politicos, erau unanimi în opinii, păreau chiar prieteni, dintr-o dată se dovedeşte contrariul. Fiecare neagă opinia celuilalt, la început într-o stretta (nr. *78*), iar apoi într-o suită de fraze corale identice (patru la număr). Acompaniamentul instrumental (pizzicato la fagoţi, viole, violonceli şi contrabas) este identic cu cel de la nr. *42*, ce redă spaima lui Sganarelle la prima vestire a bolii. Acum, cearta doctorilor se produce pe fundalul spaimei lui Sganarelle. Intervalul ce se aude în vocea cea mai înaltă este terţa mică. Glissando-urile vocilor în final au rolul să dramatizeze situaţia şi totodată să-i imprime caracter buf. Sganarelle este contrariat. Nu mai înţelege nimic, şi pentru a curma mascarada doctorilor, le înmînează onorariul. În acest moment, fiecare doctor repetă recomandaţia sa într-o manieră care te îndreaptă spre stilul din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini (nr. *81*) [1].

Şi în orchestră răsună o temă cu ifos rossinian (*82*). Nedumerit Sganarelle va recunoaşte că nu mai pricepe nimic. În orchestră revine leitmotivul său.

Schema acestei scene prezintă următoarea structură :

	A	B	C	D(A)
	Introd. L.m. Sganarelle invitaţia doctorilor	Variaţiuni Seria	Cor	L.m. Sganarelle
nr.	73—74	75—77	78	81

[1] P. Bentoiu ne-a arătat, ulterior elaborării studiului, că este citată textual o suită de sunete din Cavatina lui Figaro.

Dat fiind faptul că există o mare legătură între scenele doctorilor, respectiv V-VII, se impune indicarea formei celor trei scene : temă cu variaţiuni întreruptă de un intermezo monden, urmată de o coda grotescă [1].

SCENA IV			SCENA V	SCENA VI
A	B		C D (C)	E B G H (E)
Tema şi variaţiuni instr. seriale	Variaţiuni corale	(concluzie)	Variaţiuni	
	Centru sonor Do		Sol	Do
	A		B	A

Alte consideraţii stilistice

Partitura *Amorul doctor* conţine numeroase momente de interferenţă, cînd anumite formule din partida unui personaj transcend în partida interlocutorului său. Un prim exemplu în acest sens se află în scena întîi. Afirmaţia lui Sganarelle *„O singură soţie aveam şi a murit“* (nr. 2) este preluată de Lisetta, cu modificarea : saltul iniţial de sextă devine septimă, iar ritmul devine mai impulsiv. Imitaţia are efect ironic în cazul de faţă. Numai că Sganarelle nu reacţionează şi va încheia fraza trecută din partida subretei prin reluarea imitaţiei, încheind-o cu salt descendent de septimă pe o celulă ritmică de trei şaisprezecimi („fetiţo“) — anticipaţie nedisimulată a motivului de dans.

Ingenios este ansamblul din finalul primei scene. Debutează pe nesimţite (nr. 9), prin două idei muzicale expuse consecutiv : Lucinda — „Tată, pentru că vrei să-ţi spun“ şi Sganarelle — „Să taci ! Nu te mai iubesc“. Lisetta are teme neutre care se edifică pe intervale variaţionale deduse din profilul celor două teme. Temele iniţiale devin motive incisive care dialoghează menţinînd poziţiile diferite (nr. 11). Atunci cînd în vocea Lisettei apare motivul Lucindei, se sugerează adeziunea, compasiunea acesteia pentru iubirea neînţeleasă a fiicei stăpînului său. Începînd cu nr. 12, Lisetta va prelua motivul expus de Sganarelle pe cuvintele *„Vrea să se mărite“*, căutînd să-l facă pe bătrîn să înţeleagă prin intermediul propriului său limbaj că Lucinda doreşte măritişul. Caracterul de dans este accentuat în vocea Lisettei, dar, în mod cert, dialogul antifonic dintre cele două voci este de mare efect dramatic.

[1] Literele folosite în această schemă sînt dispuse în ordine alfabetică spre a reda individualitatea muzicală a momentului.

Pînă în încheierea scenei, terțetul se desfășoară dinamic pe două planuri tematice : Lucinda își menține motivul, iar Sganarelle și Lisetta dialoghează în contratimp. De fapt, motivele celor două personaje avînd o mare plasticitate ritmică, asigură dinamismul acestui antrenant terțet care, spre final este astfel condus încît, spre a reda neînțelegerile celor care-și dispută ideile, conduce (în nr. *14*) la estomparea motivelor inițiale, în favoarea unui imbroglio tematic de natură să accentueze senzația de neînțelegere.

Opera conține numeroase alte pagini în care dramaturgia prezintă dialoguri sau ansambluri axate pe o anumită idee muzicală. Ar fi suficient să indicăm dialogul Lisetta-Sganarelle din Scena III (nr. *36*), la temelia căruia este motivul de terță prezentat în așa fel încît să surprindă fidel caracterul personajului și situației. În partida Lisettei motivul este voit alarmant, sugerînd o nenorocire, o întîmplare neprevăzută și gravă. La Sganarelle, motivul divulgă îngrijorare, curiozitate și teamă.

Duetul Lucinda-Lorenzo din scena X este conceput după un alt principiu. Deoarece protagoniștii se află pe aceeași parte a baricadei, fluxul sonor se edifică prin preluarea temei succesiv, de către cei doi îndrăgostiți, ca apoi ambii să o intoneze, la unison, conferindu-i strălucire și forță de persuasiune (nr. *137*).

Istoria operei oferă multe prisme prin care poate fi privită. Mai puțin vehiculată este concepția dezvoltării după primatul componentului vocal sau după primatul conceptului simfonic. De multe ori, operele nu au viabilitate deoarece sînt scrise prin prisma suprasolicitării unui compartiment, ca de pildă, acela al părților vocale. În acest caz, ansamblului instrumental i se rezervă rolul de comentator și de fundal sonor, ceea ce înseamnă un rol plat, neactiv. P. Bentoiu aidoma creatorilor lirico-dramatici autentici, este un simfonist, dar de factură modernă, ceea ce atrage după sine o gîndire vocală ce merge în cel mai bun caz în paralel cu gîndirea simfonică. Decurge de aici, așadar, o viziune activă, mereu independentă, a planurilor, ceea ce se soldează cu o forță dramatică ce suscită interesul permanent al auditorilor. Cu toate acestea, în *Amorul doctor* scenele — a se observa, nu numerele — sînt dominate de componentul vocal. Altfel spus, simfonismul operei este nu numai de natură instrumentală, ci și vocală. Excepție de la această regulă sînt momentele pur instrumentale din unele scene ca introducerea (nr. *1*), portretul lui Sganarelle (nr. *28*), pasaje de legătură (intermedii) (nr. *33*), variațiunile care susțin intrarea doctorilor și cortegiul cu reverențe (nr. *51-63*), introducerea la scena IX (nr. *126*), încheierea culminației duetului liric (nr. *137*) și prima parte din scena XII, dansul final foarte dezvoltat. Cum această scenă are un pregnant profil instrumental, vom zăbovi asupra arhitecturii sale.

Scena ultimă este un divertisment cu funcții dramaturgice concluzive : susține indirect sărbătorirea evenimentului consumat, căsătoria [1]. După o cascadă de acorduri paralele pe un fundal de cvarte suprapuse, scena începe printr-o introducere (balet) care se grefează pe o temă

[1] La nr. *86*, în preludiul orchestral al scenei VII, ca o simplă invitație la bună dispoziție, este folosit ca citat cîntecul francez *Sur le pont d'Avignon*.

sprințară de factură neoclasică (nr. *161*) care după cum s-a văzut, fusese enunțată întîi în scena IX (nr. *118*). Coloritul ei este influențat de contrastul tonal do — mi bemol — do major, ca apoi să moduleze. O a doua idee, mai puțin pregnantă decît prima, răsună la nr. *162*. La *163* revine ideea inițială sub o formă ușor modificată. Cu nr. *164* Bentoiu reia la corni un motiv din aria Lisettei (scena VII), în speță succesiunea de patru șaisprezecimi legate de o doime, de data aceasta nu în acorduri majore stare directă, ci în acorduri de Mi b — V avînd în bas pe rînd nona, undecima și tridecima, aducînd ambianța meridională ce, într-un fel, pregătește baletul cha-cha. De remarcat că în registrul grav, acompaniamentul aduce mereu succesiuni de terțe dispuse în septimă.

Următoarea secțiune, în fond principala, impune o expresie dominată de elementul ritmic de cha-cha pregătit îndelung. Tema propriu-zisă apare la tromboni, corni etc. — nr. *165*. La nr. *166* e B-ul temei. Revine A-ul la nr. *167*, într-o formă extinsă (dezvoltată), iar la *168* revine B-ul pentru cinci măsuri. În încheiere apare formula ritmică de trei sunete. Sub formă modificată tema se dezvoltă la nr. *169-171* ; o secțiune cu caracter diferit (de fapt, muzica de la nr. *27* și de la *103*, revenind din prima scenă, „lasă-mă, lasă-mă, taci"), de pantomimă, realizează trecerea spre secțiunea centrală, mediană a scenei, în care Sganarelle și Lisetta, de pe poziții diferite, interpretează cele ce s-au petrecut. Aici Sganarelle va fi pus în temă cu sensul real al evenimentelor, înțelegînd natura farsei a cărei victimă căzuse. Este interesant că în orchestră răsună ambianța spaniolă, pe un ostinato ritmic de optimi. Pe acest suport se reiau supermotivele principale ale operei : terță, septimă, ritmul de dans ca și motivul cu o rază mai restrînsă, de acțiune : hohotul Lisettei și Lucindei din scena II.

Repriza dansului cha-cha are loc la nr. *178*. sub o formă exactă, după care (nr. *179*) ritmul și figurațiile cha-cha devin fundal pentru Sprechgesang-ul și cantilena lirică conclusivă a lui Sganarelle — „*Afurisită lume*". Scena și opera se încheie cu ritmul triumfător de cha-cha, simbol al tinereții și dragostei !

Arhitectonica scenei XII :

A	B	C	B
Introducere	cha-cha	dialogul Sganarelle-Lisetta variațiuni	cha-cha
Do major		re bemol	do
nr. 161	165	173	178
	Expunere	Dezv. variațională	Repriză

În paginile anterioare ne-am referit la arhitectura unor momente sau scene. Cu excepția cîtorva scene, am încercat stabilirea formelor existente în partidele vocale ale personajelor independente de celelalte.

Scanned with OKEN Scanner

Se impune, aşadar, indicarea arhitectonicii tuturor scenelor într-o viziune de ansamblu.

Cu privire la această problemă, în programul de sală editat de Opera Română din Bucureşti (p. 6), Bentoiu mărturiseşte : *„Am căutat să structurez lucrarea aproximativ cum aş fi făcut-o cu o simfonie în patru părţi. Fiecare grup de 3 scene din cele 12 constituie o secţiune, iar în ansamblu ele se ordonează în felul următor : introducere şi allegro, temă cu variaţiuni, scherzo, final"*. Grigore Constantinescu, în paginile revistei *Muzica* [1], caută să sesizeze natura interioară a unor structuri, fără să intre în detalii. Să încercăm să schematizăm cadrele fiecărei scene.

I. Introducere şi Allegro

SCENA I

	Preludiu instrumental	Recitativ-dialog Sganarelle-Lisetta (Lucinda)		Arioso Sganarelle	Terţet duble variaţiuni
nr.	1	2		7	9

SCENA II

Dialog-recitativ Lisetta Lucinda recitativ	Ariaso Lucinda	Arie Lucinda Cantilenă	Arioso Lisetta Sprech-gesang	Duet Lisetta Lucinda vocalize
15	16	18	24	26
Adantino	Alegretto	commodo		

SCENA III are o structură complexă ternară

Introducere şi monolog Sganarelle Variaţiuni L.m. Sganarelle	Duet recitativ Sganarelle-Lisetta	Arie Lisetta	Duet recitativ Sganarelle-Lisetta	Ariettă Lisetta Variaţiuni L.m. Sganarelle
28	34	38	43	49
A		B		A

[1] Constantinescu, Gr., *Opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu*, op. cit., p. 6 şi 8, face o diagramă a formei, mergînd mai departe pe linia aprofundării indicaţiilor oferite de compozitor.

Scanned with OKEN Scanner

II. Tema cu variaţiuni

SCENA IV — am văzut că este axată pe o temă cu variaţiuni : A-B (codă).

SCENA V — lied — CD(C)

SCENA VI — prezintă o structură deschisă E B G H (E) avînd rol de repriză în secţiunea a doua a operei — Variaţiuni. (Reluarea variaţiunilor şi coda)

III. Scherzo

SCENA VII — marchează începutul scherzo-ului, punctînd într-un anumit fel repriza, adică demararea adevăratei acţiuni pentru realizarea căsătoriei celor doi tineri, prin reluarea introducerii instrumentale, uşor modificată, din primele măsuri ale operei.

Introd. instr.	dialog-recitativ Lisetta-Lorenzo	aria Lisetta	dialog [1] recitativ Lisetta-Lorenzo
83	88	96	102

SCENA VIII

Dialog-recitativ Lisetta-Sganarelle	Arie Sganarelle (Valencia)	Dialog-recit. Lisetta-Sganarelle
104	107	113

SCENA IX

Dialog-recit. Lisetta-Sganarelle-Lorenzo	Arioso Lorenzo	Terţet Lorenzo Lisetta Sganarelle	Arioso Lorenzo	Dialog-recit. Sganarelle-Lorenzo
116	119	121	124	126

IV. Final

SCENA X — finalul are o formă deschisă :

Dialog-recit. Lisetta Sganarelle	Duet liric Lucinda Lorenzo	Scenă amplă Lucinda Lorenzo Sganarelle Lisetta
128	131	138

[1] Termenul de duet este întrucîtva impropriu, deoarece nu respectă sensul clasic al cuvîntului. În opera lui Bentoiu, noţiunea vizează prezenţa în scenă a două personaje care discută şi cu totul arareori cîntă împreună (duet). Deci, termenul ar putea fi înlocuit şi prin dialog, sau recitativ.

Scanned with OKEN Scanner

SCENA XI formă deschisă variațională

Cvintet-dialog

SCENA XII

Introducere instr.	Balet	Duet-dialog Lisetta Sganarelle	Balet

Revenind la ideea emisă de compozitor, potrivit căreia opera este dispusă în cicluri de cîte trei scene în patru părți de simfonie, procedeu întîlnit de asemenea la Enescu, trebuie să subliniem vigoarea cu care este aplicată. Există însă o abatere pe care nu o putem trece cu vederea. Dacă Introducere, Allegro și Tema cu variațiuni sînt secțiuni cu o anumită individualitate distinctă, scherzoul și finalul trădează o defecțiune care ar putea fi cotată și drept calitate. Avem în vedere că ariosoul liric cîntat de Lorenzo în scena IX revine în scena X și chiar în scena XI, ceea ce înseamnă că nu supermotive sau leitmotive ci o muzică a unui întreg arioso reapare într-o altă secțiune a ciclului, ceea ce poate fi interpretat fie ca o derogare de la regulă, fie ca o licență.

Datorită acestui fapt, devine posibilă și o altă interpretare a ciclului în sensul că scena X ar putea fi integrată scherzoului, deoarece ariosoul este reluat întocmai, în duet, punctînd cea mai marcantă culminație. E greu de susținut că Finalul debutează cu o culminație, deși nu este exclus. Tema ariosoului revine și în scena XI, dar puternic schimbată, avînd un caracter grotesc, deci nu este situația identică cu cea din scena X. Într-o asemenea posibilă interpretare, scherzo-ul ar cuprinde scenele : VII-X, iar Finalul scenele XI-XII, care ar aduce cheia de boltă pe planul acțiunii — nunta și deznodămîntul.

După ce am expus o posibilă altă interpretare justificată muzical ne reîntoarcem la concepția operei judecînd-o din punct de vedere dramatic. În acest caz, structura propusă de compozitor rămîne perfect valabilă. Potrivit acesteia, primele trei scene au rolul să prezinte conflictul. Scenele IV—VI reprezintă prima fază a dezvoltării, adică un divertisment variațional pe tema pedanteriei. Introducerea personajului cheie — Lorenzo, deghizarea și impunerea lui în acțiune (inclusiv portretul său sentimental de natură expozitivă) marchează a doua etapă a dezvoltării. Ultimele trei scene reprezintă prin prisma dramatică, realizarea culminației și a deznodămîntului.

Scena X punctează începutul finalului avînd caracteristică prezența în scenă a tuturor personajelor principale. Oaza lirică din scherzo (aria lui Lorenzo), deși revine amplificată, nu detronează caracterul de final pregătire dinamică a culminației — cununia cu notarul.

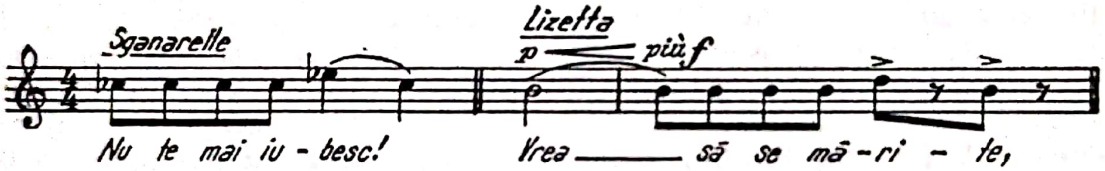
*

Scenele sînt structuri arhitectonice complexe, de cele mai multe ori deschise, în care adeseori se demarchează cu destulă dificultate frontiera dintre un moment și altul. Legătura dintre scene este organică, datorită prezenței unor idiomuri muzicale constante, aflate însă într-o stare de continuă metamorfozare.

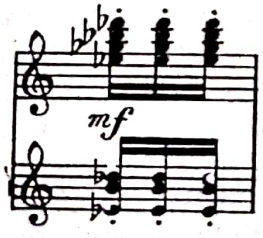
Ar fi interesant de văzut care sînt motivele muzicale cu rază generală de acțiune, în ce scene și momente apar.

Ne-am referit în repetate rînduri la unele idiome muzicale pe care le-am caracterizat supermotive. Spre deosebire de leitmotiv, supermotivul (paramotivul) este o articulație tematică activă, infiltrîndu-se în plasma sonoră în cele mai diverse momente. Supermotivul are o constituție intervalică consecventă, dar nu prea pregnantă deoarece posibilitățile sale, decurgînd din valorificarea unui singur interval, sau a unei figuri ritmice, sînt circumscrise. În nici un caz un supermotiv, adică o emblemă sonoră constantă redusă la esență nu poate fi confundată cu un interval oarecare sau o formulă ritmică oarecare, deoarece frecvența sa este superioară. Apoi, nu s-ar putea distinge supermotivele dacă nu ar avea și întruchipări stabile, prototipuri cu grad de referință. Aceste prototipuri se apropie foarte mult de noțiunea de leitmotiv. Există însă o deosebire : prototipul supermotivului are o mare doză de generalizare poetico-scenică și cu greu poate fi asociat unei numite idei pe care s-o reprezinte consecvent. Disocierea sa în entități sonore abstracte este mai pronunțată.

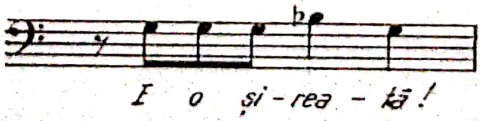
În *Amorul doctor* identificăm trei asemenea supermotive. Primul este ceea ce am numit adeseori drept formulă de terță, care se apropie de leitmotiv în prima scenă în frazele tipice : *„Nu te mai iubesc“* — Sganarelle și *„Vrea să se mărite“* — Lisetta [1].



Al doilea supermotiv este formula ritmică de trei optimi, cha-cha, a cărei autoritară semnalare (flaut, oboi, clarinet, corni, pian) se face într-a patra măsură de la nr. *4* și apoi la începutul nr. *12*. De menționat că B are profil armonic, acord de septimă cu treapta treia coborîtă (nr. 4).



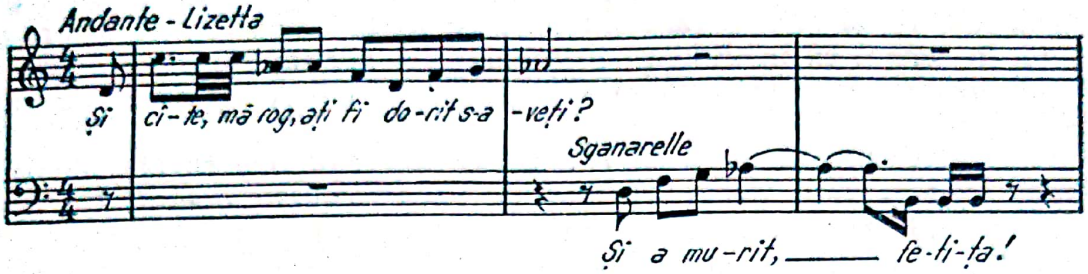
În măsura trei de la nr. *11*, în partida lui Sganarelle răsună o formulă melodico-ritmică ce reunește cele două supermotive indicate într-o figură sintetică de mare pregnanță.



[1] Pascal Bentoiu denumește formula de terță mică *leitmotivul încăpățînării lui Sganarelle.*

Formula ritmică de trei sunete cu anacruză are o impunătoare circulație în creația muzicală, fiind suficient să ne gîndim la Beethoven.

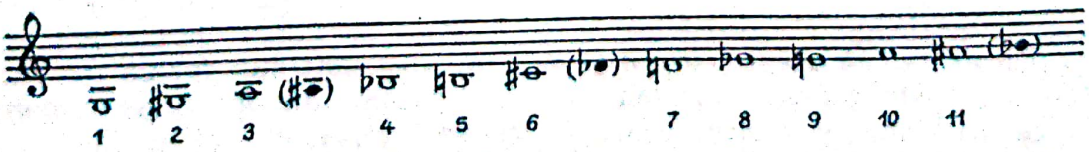
Al treilea supermotiv este de fapt un interval de septimă mică, ce apare în formă directă în partida Lisettei, în primele sale silabe. *„Și cîte, mă rog* (soții — n.n.), *ați fi dorit să aveți?"*. Reapare și în vocea lui Sganarelle :



Ultimele trei silabe, *„fetițo"* — sînt de fapt supermotivul *cha-cha*, enunțat discret pentru prima oară. În exemplul dat se întîlnesc toate cele trei supermotive. De notat că supermotivul axat pe intervalul de septimă a fost interpretat de Gr. Constantinescu drept *„aluzie la suferințele Lucindei"* [1].

Căutînd originea supermotivelor, vom avea surpriza să o găsim în tema instrumentală cu care începe opera (clarinet și coarde). În stare directă sau latentă, intervalul de terță, grupul ritmic de trei optimi și septima (ca rezultat al înlănțuirii unor terțe) constituie parametrii ce se degajează din melodia sprințară, de mare relief și vervă teatrală, a primelor măsuri din preludiu.

Rezultă că edificiul sonor al operei este riguros conceput. Într-un anumit fel se poate trasa o legătură între P. Bentoiu și G. Enescu, care realiza din primele note ale unei partituri o emblemă cu funcție genetică asupra celorlalte teme. Bentoiu pornește printr-o temă aparent neutră dar care poartă germenii viitoarelor motive fundamentale ale operei. Se mai observă o analogie, credem întîmplătoare, cu începutul preludiului tragediei lirice *Oedip*, unde motivul destinului dezvoltat indica o scenă gravitînd în jurul notei sol, alcătuită din unsprezece sexte (treisprezece, dintre care două se anihilau prin enarmonie). Același sistem sonor se remarcă și în preludiul orchestral al operei *Amorul doctor* (nr. 1). Această scenă pornește de la sunetul sol :



[1] Constantinescu, Grigore, *Opera „Amorul doctor"*, op. cit., p. 10.

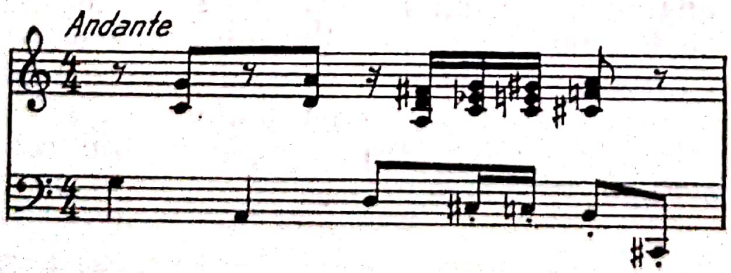
P. Bentoiu enunţă de la bun început o succesiune cromatică ce nu se înscrie nici în sistemul serial (nu are numărul complet de sunete şi repetă unele sunete, ceea ce nu corespunde principiilor sacrosancte ale sistemului). Autorul operei *Amorul doctor* după Molière se ghidează după un sistem relativ liber de organizare sonoră, un sistem sintetic, nedogmatic.

În altă ordine de idei, observăm că între tema instrumentală a preludiului (ex. 10) şi prima frază intonată de Lisetta (ex. 9) este o înrudire directă, în sensul că în desenul intervalic din partida subretei apare inversat supermotivul de terţă şi septimă ; ele devin elemente tematice constitutive.

Cît priveşte raza de acţiune a supermotivelor, ele se pot identifica în stare directă sau metamorfozată în toate scenele operei. Ca atare, s-ar putea indica scene unde un anumit supermotiv este mai rubat, deşi o departajare riguroasă apare destul de dificilă, tocmai datorită omniprezenţei lor, inclusiv sub formă deghizată. Mai lesnicioasă apare urmărirea unor teme care întrunesc atribute leitmotivice şi ar putea fi nominalizate ca atare. Argument în sprijinul acestei idei poate servi raza relativ mai limitată de acţiune a lor şi mai ales asocierea cu anumite personaje sau trăiri. Care ar fi leitmotivele operei ?

Arătam ceva mai sus că supermotivul de terţă capătă încă în scena I o expresie sintetică înglobînd şi elemente ale supermotivului cha-cha în „Nu te mai iubesc“ şi apoi „Vrea să se mărite“. Aceste idei, îndeosebi ultima, au o semnificaţie aparte în ţesătura intrigii. Pe baza acestui raţionament, se poate susţine că există în *Amorul doctor* leitmotivul, să-i zicem, al dorinţei de măritiş. Ne bazăm în această aserţiune pe faptul că leitmotivul mai revine sub forma iniţială în mai multe rînduri : scenele II, IV, VII, finalul scenei X, scena XI şi uşor modificat în scena XII. Dacă adăugăm că derivaţia sa, supermotivul de terţă şi ritmul de dans au o prezenţă activă extinsă la dimensiunea tuturor scenelor, vom avea imaginea aproximativă a ponderii sale.

Sganarelle are un leitmotiv, cu caracter de formulă variaţională. Prima oară leitmotivul apare în scena I, atunci cînd Sganarelle deplînge pierderea soţiei. Se regăseşte apoi în tema din scena III, cînd îşi desenează autoportretul : „E bine cîteodată să faci pe surdul“. În orchestră revine ca o formulă ostinato ceea ce ar putea fi considerat leitmotivul său :



Am arătat că acest leitmotiv reapare obsedant sub formă de variaţiuni. În această scenă va reveni în final, creînd un arc tematic pentru întreaga arhitectură sonoră. Apoi, va reveni în scenele VI şi IX.

Tema vocaliză din partida Lisettei şi Lucindei, a finalului scenei II, ar putea semnifica planul jucării festei lui Sganarelle. Va

Scanned with OKEN Scanner

reveni în scena XII. Elemente din aria Lucindei, scena II, vor reveni în scenele III și VII. Tema doctorilor, din scena IV, devine leitmotiv revenind în scenele VI, VII, X. Tema de dragoste a lui Lorenzo din scena IX se va relua și în scena X. Un motiv armonic de dans, acompaniid partida Lisettei (emblemă), grup de patru șaisprezecimi, se va auzi în scenele VII și XII. Este interesant că și tema arioso-ului lui Lorenzo revine ca un leitmotiv în scena X și, sub o formă grotescă, în scena XI.

P. Bentoiu este un rafinat colorist, aparatul orchestral oferindu-i numeroase posibilități. Pentru a contribui eficient la determinarea axelor dramaturgice, orchestrei i se încredințează funcții precise, urmărite cu consecvență. În acest sens s-ar putea indica rolul instrumentelor de percuție în imprimarea caracterului de parodie la adresa unor năravuri și mentalități anacronice. Ritmul de cha-cha se subliniază adeseori prin timbrul glockenspielului, wood-blockului, temple-blockului, bongos, etc. Aceasta explică și amploarea pe care această categorie de instrumente o au, mînuindu-le cinci executanți. Adeseori, compozitorul realizează expresia satirică prin timbrul celestei, xilofonului, harpei și pianului. În acest cadru se poate vorbi în *Amorul doctor* de o amplă și subtilă utilizare a dispozitivului timbral oferit de resursele moderne orchestrale.

Folosirea instrumentelor în *Amorul doctor* se face în virtutea unor cerințe dramaturgice. Celor patru momente ale operei (a cîte trei scene fiecare) le corespunde diferențierea orchestrei în patru grupuri. În primele trei scene se utilizează compartimentul coardelor, suflătorilor din lemn și percuția ; în scenele IV—VI întregul aparat orchestral ; în scenele VII—IX aparatul orchestral se restrînge, nu se aud suflătorii de alamă (excepție cornii) dar în schimb frecvente sînt timbrele harpei, pianului, celestei, coardelor, suflătorilor de lemn. În ultimele trei scene sînt solicitate din nou toate instrumentele.

În unele scene caracterizarea unor anumite personaje se realizează timbral. Lucinda, în scena II, se caracterizează prin sonorități de flauți și viori ; doctorii în scena IV prin sunetele trombonilor. În momentele de parodie prin cha-cha intervenția percuției, a celestei, este consecventă.

Într-o perspectivă diacronică, planurile directoare ale dramaturgiei operei *Amorul doctor* ar putea fi surprinse în felul următor, ținînd cont de scene, personaje, formule folosite, etape dramaturgice, motive constante și structură arhitectonică.

Există în *Amorul doctor* o unitate tematică foarte riguroasă, datorită în primul rînd supermotivelor dar și unor leitmotive. Bunăoară, leitmotivul *„Vrea să se mărite“* apare ca atare pe o suprafață extinsă în primele și ultimele scene. Datorită lui, arhitectura operei dispune de un anume echilibru care îngăduie chiar și o interpretare tripartită a cadrelor sale. Din acest punct de vedere, Introducere și Allegro ar corespunde expoziției, Tema cu variațiuni și Scherzoul — dezvoltării și Finalul (scenele XI și XII) — reprizei. Este drept că leitmotivul reapare în finalul scenei X (nr. *148*). Dar în marea majoritate a scenei el nu răsunase. Ca atare, ar putea fi considerat și ca o anticipare la repriză, care este evidentă în ultimele două scene. Aici revine și leitmotivul lui Sganarelle.

Scanned with OKEN Scanner

SCENA	I	II	III	IV	V	VI
PERSONAJE	Sg. Lis. Luc.	Lis. Luc.	Lis. Sg.	Sg. dr.	Dr.	Sg. dr.
FORMA	Freludiu Recitativ Arioso Terțet	Recitativ Arioso Arie Arioso Duet (vocalize)	Introducere Monolog Arie Recitativ Arietta	Tema serială cu variațiuni instr. 2 var. voc. Recitativ codă	Cvartet consecutiv	Recitativ Fugato Homofonie Variațiuni seriale contrapunctice Homofonie Recitativ
ETAPA DRAMATURGICĂ	Expoziție (ideea complotului)		Înnodarea intrigii		Dezvoltarea I (divertisment)	
STRUCTURI TEMATICE	Supermotivul de terță Supermotivul ritmic de cha-cha Supermotivul de septimă			Acționează pe parcursul întregii opere →		
	L. Sganarelle		L.m Sg.			L.m. Sg.
	Tema introd.	L.m. hohot festei				
		Tema arie Lucinda	T. aria Lucinda	Tema variațională		Tema variațională
	L.m. Vrea să se mărite	L.m. Vrea să se mărite		L.m. Vrea să se mărite		
STRUCTURA ARHITECTONICĂ	1. Introducere — Allegro			2. Tema cu variațiuni		
	A			B		
	Expoziție					Dezvoltare

Scanned with OKEN Scanner

diagrama dramaturgiei.

VII	VIII	IX	X	XI	XII
Lis. Lor	Lis. Sg.	Lis. Sg. Lor.	Sg. Lis. Luc. Lor.	Sg. Lor. Luc.	Sg. Lis dansatori
Introducere Recitativ Arie Recitativ	Recitativ Arie Recitativ	Recitativ Arioso Terţet Arioso Recitativ	Recitativ Duet Cvartet	Cvintet Recitativ	Introducere Balet Recitativ Balet
Dezvoltare II			Culminatie	Deznodământ	
Episod I	Episod II				
Tema introd.					L.m.Sg. L.m. festei
Tema variaţională T. arie Lucinda		Tema dragostei Lorenzo	Tema dragostei Lorenzo		
	Tema ariei Lisetta				Tema arie Lisetta
	L.m. Vrea să se mărite		L. m. Vrea să se mărite	L. m. Vrea să se mărite	L. m. Vrea să se mărite
3. Scherzo			4. Finale A Repriză	Finale (interpretare O l Cosma)	

Ne oprim aici, deşi credem că sînt încă suficiente aspecte care nu au fost surprinse ori nu au fost aprofundate. Ar fi îndeajuns să ne gîndim la analiza libretului, la structura ritmică, la efectele orchestrale. Oricum, nutrim convingerea demonstrării că opera bufă *Amorul doctor* este o creaţie ce oferă suficiente temeiuri pentru desfătare artistică şi reflecţie asupra dramaturgiei lirice contemporane.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

VIOREL COSMA

Melodii inedite pe texte din culegerea „Poesii populare ale Românilor" de Vasile Alecsandri (1866)

La mijlocul veacului trecut, o dată cu publicarea culegerilor de folclor muzical ale lui I. A. Wachmann, Anton Pann, A. H. Ehrlich și Carol Miculi, au început să apară și volumele de folclor literar ale lui Vasile Alecsandri : *Poesii populare — Balade* (1852 — 1853) și *Poesii populare ale Românilor* (1866). Departe de a împlini doar o cerință culturală de avînt literar și muzical a epocii, publicațiile de folclor au contribuit — mai ales pe plan internațional — la afirmarea politică a poporului român. Ecoul mondial al textelor populare culese de V. Alecsandri, de pildă, a fost atît de viu, de intens, încît ochii multor puteri europene s-au îndreptat cu simpatie spre neamul de la gurile Dunării, care își făurea statul național și aspira la independența politico-socială. Este suficient să citățm cuvintele lui Thalès Bernard, din *Lettres sur la poésie* (Paris, Xavier, 1857), despre scrierile lui V. Alecsandri : *„Il voit aujourd'hui sa patrie glorieuse ; mais si elle est sortie du néant, c'est grace aux hommes de talent qui ont appelé sur elle l'attention de l'Europe“* [1].

Document literar, folcloric, dialectologic, lingvistic, culegerea *Poesii populare ale Românilor,* realizată de V. Alecsandri pe parcursul a peste două decenii (primele mărturii de culegător datează din jurul anilor 1840 — 1844), va intra și în circuitul muzicologiei datorită celor *37 de melodii inedite,* inserate pe un exemplar din 1866. Documentul se află astăzi în posesia Bibliotecii *V. A. Urechia* din Galați [2].

Astfel, dispunem de dovezile concrete ale faptului că niciodată textele versificate ale doinelor, horelor, cîntecelor de lume, baladelor etc. în folclor nu au fost despărțite de muzică. Publicarea totuși separată în secolul trecut s-a efectuat fie din motive tipografice, fie din interese profesionale imediate. Pe de altă parte, însăși concepția științifică de editare a folclorului, nu se cristalizase pe atunci, muzicienii permițîndu-și de pildă, să prezinte melodiile populare în aranjamente pianistice, iar poeții intervenind cu versuri personale, adăugiri și corectări în scopul „îndreptării“ originalelor. „Refacerea“ postumă a creației populare prin suprapunerea textului cu muzica, deși poate apărea unora ca artificială, forțată, totuși oferă suficiente garanții că se vor recupera documentele sonore de odinioară într-o formă cît mai apropiată de modelul inițial. Iar cînd descoperim un document muzical de epocă, atît de strîns legat de sursa literară, atunci avem asigurate premisele identificării originalului popular al lui Vasile Alecsandri. De altfel, însuși bardul din Mir-

ceşti a trăit adînc ancorat în lumea muzicii, în mişcarea de idei a folclorismului romantic, în perioada realizării volumului *Poesii populare ale Românilor*.

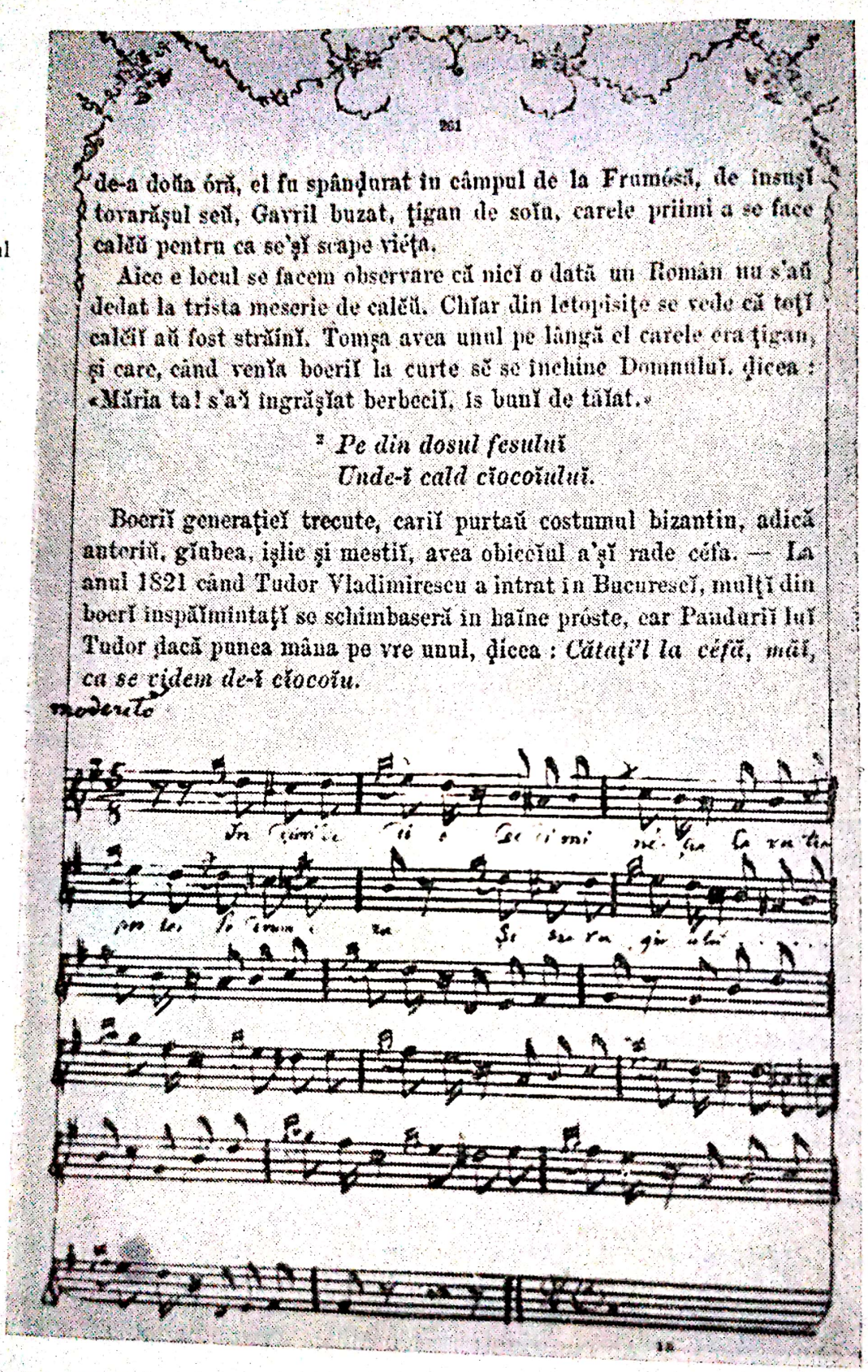
Se cunosc astăzi suficiente mărturii despre talentul muzical al lui V. Alecsandri, despre legăturile sale cu arta sunetelor, dar mai ales despre atracţia deosebită faţă de cîntăreţii şi instrumentiştii populari, faţă de lăutari, faţă de culegătorii de folclor muzical [3]. Însuşi poetul — fie prin notele critice la culegerea *Poesii populare*, fie prin articolele din revista *România literară* (printre care la loc de frunte se situează studiul — din păcate neterminat — *Melodiile populare*, 1855) — a dovedit că privea muzica şi creaţia populară de pe poziţia omului avizat în materie. „*Această baladă* — observa V. Alecsandri într-o notă de subsol la *Badiul — se cîntă pe o arie cam sîrbească, cu trăgănituri de glas orientale şi lăutarii adaug' la sfîrşitul ariei un soi de suspin pe cuvintele turceşti:* Brui aman, aman !“ [4] Consideraţiile estetice şi tehnice cuprinse în aceste rînduri ni se par elocvente pentru pregătirea profesională a poetului.

Familiarizarea cu folclorul şi-a început-o chiar din copilărie, atunci cînd ascultase pe „*Postolachi, cobzarul de la ţară*“ şi pe Didică Scripcarul de la care „*am adunat mai multe cîntece populare*“ — cum mărturiseşte în paginile autobiografice din *Vasile Porojan*. În tinereţe a colindat munţii Moldovei, ascultînd cimpoiul şi fluierul ciobănesc (instrumente despre care face menţiuni preţioase, mai tîrziu, în *Poesii populare*), a participat la horele sătеşti, ascultînd lăutarii. „*Alecsandri cînta din gură cel puţin o parte din cîntecele ale căror versuri începuse a-şi nota*“ — scria, cu argumente convingătoare, muzicologul George Breazul în studiul amintit. Că dispunea de o voce plăcută, că viersul îi era blînd, potolit, ne-o confirmă şi folcloristul-psalt Iraclie Porumbescu : „*Glasu-i era atît în vorbire, cît şi-n cîntare domol şi totuşi de un timbru foarte amabil şi atrăgător*“ [5]. Sînt, de asemenea, bine cunoscute întîlnirile bardului cu cele mai vestite tarafuri de lăutari la Mircești, în saloanele din Iaşi, la moşia lui Costache Negri de la Mînjina (din apropiere de Galaţi) şi de la Cernauca Hurmuzachilor. Desigur că aici a admirat „bandele“ lui Barbu Lăutaru şi Niculae Picu, din repertoriul cărora nu va uita să-şi noteze poate cîntecele *Floarea din Pîrlaz, Arde-mă, frige-mă, Frunză verde de piperiu* etc., incluse în culegerea de *Poesii populare ale Românilor*.

Ca orice diletant din veacul trecut, V. Alecsandri a cîntat la pian. „*În vreme cît am fost student* — declara poetul în proza literară *Mărgărita — îmi variam studiile serioase cu musica, însă n-am parvenit a fi artist*“. Gradul de velocitate atins de pianistul-amator se ridica pînă la miniaturile din *Douze airs nationaux roumains* de Carol Miculi [6]. Aşadar, legăturile lui V. Alecsandri cu muzica depăşeau cadrul amatorului de rînd. Nici nu putea fi altfel, dacă ne gîndim ce strînsă colaborare s-a cimentat de-a lungul deceniilor cu Alexandru Flechtenmacher, tălmăcitorul „sonor“ al cantonetelor comice, vodevilurilor şi operetelor autorului *Horei Unirii*.

Dincolo de prieteniile cu Alexandru Flechtenmacher şi Carol Miculi, bardul din Mircești a ştiut să-şi apropie o serie de folclorişti muzicali ai epocii. La curtea Hurmuzachilor a legat amiciţie cu redactorul foii

Doina lui Ion Petreanul



261

de-a doŭa óră, el fu spânḍurat în câmpul de la Framósă, de însuşi tovarăşul seŭ, Gavril buzat, ţigan de soiu, carele priimi a se face călĕŭ pentru ca se'şĭ scape viéţa.

Aice e locul se facem observare că nicĭ o dată un Român nu s'aŭ dedat la trista meserie de călĕŭ. Chĭar din letopisiţe se vede că toţĭ călĕiĭ aŭ fost străinĭ. Tomşa avea unul pe lângă el carele era ţigan, şi care, când venĭa boerĭĭ la curte sĕ se închine Domnuluĭ, ḍicea : «Măria ta! s'aĭ îngrăşĭat berbecĭĭ, îs bunĭ de tăĭat.»

Pe din dosul fesuluĭ
Unde-ĭ cald cĭocoĭuluĭ.

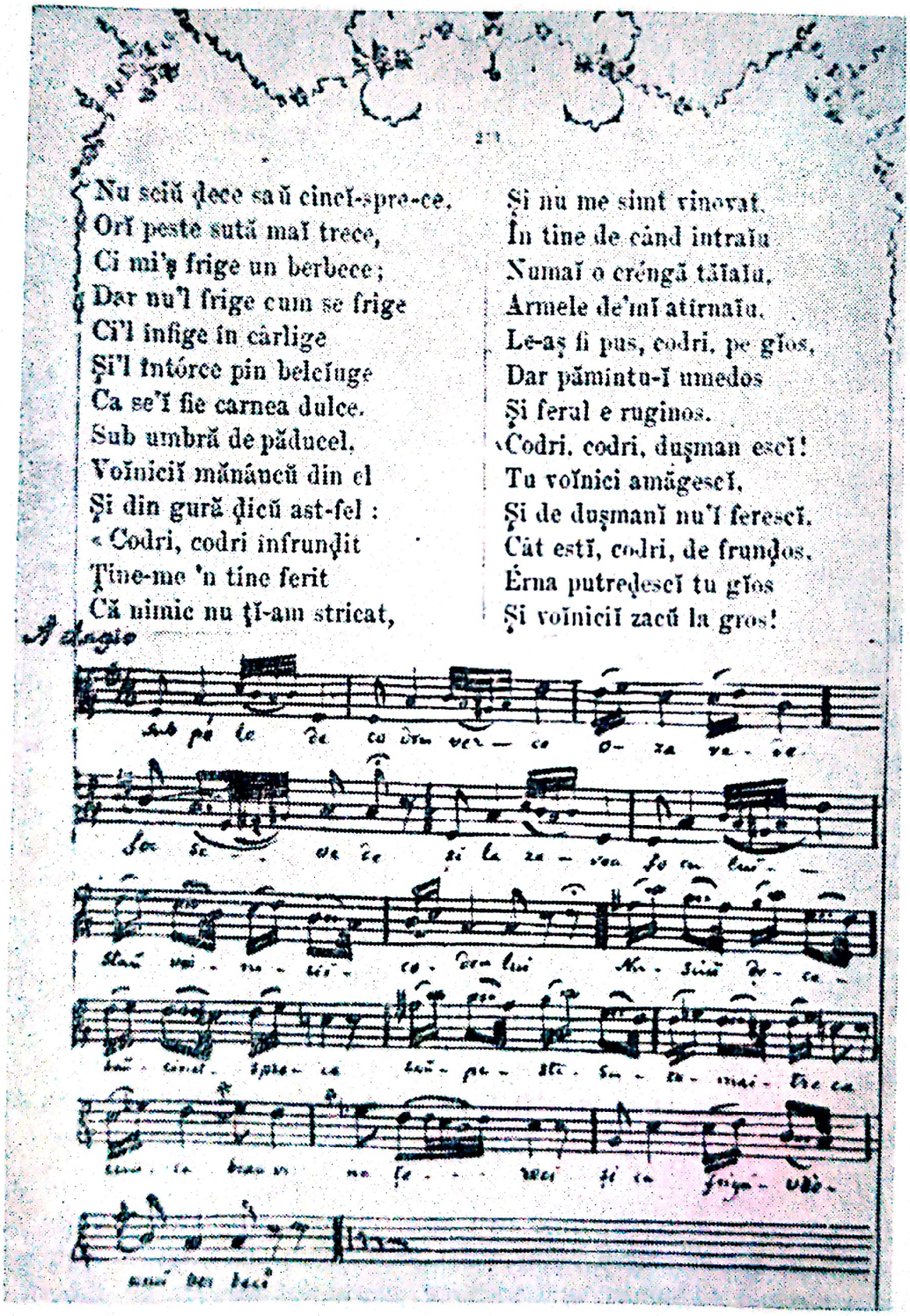
Boerĭĭ generaţieĭ trecute, carĭĭ purtaŭ costumul bizantin, adică anteriŭ, gĭubea, işlic şi mestĭĭ, avea obiceĭul a'şĭ rade céfa. — La anul 1821 când Tudor Vladimirescu a intrat în Bucureşcĭ, mulţĭ din boerĭ înspăĭmîntaţĭ se schimbaseră în haĭne próste, car Paduriĭ luĭ Tudor ḍacă punea mâna pe vre unul, ḍicea : *Cătaţi'l la céfă, măĭ, ca se vḍem de-ĭ cĭocoĭu.*

moderato

Bucovina, IRACLIE PORUMBESCU. Acesta avea să-i fie unul din principalii săi culegători de folclor căci, spune tatăl lui Ciprian Porumbescu, în *Amintirile* sale : „*Eu culesei, cît am mai fost studinte, în ferii* [va-

canțe — n.n.], *cîntece poporale și ferindu-mă cu toată sîrțenia a schimba, a corege sau adăuga la cele, ce și cum le auzii, le trimisei lui V. Alecsandri*“ [7]. Tot la moșia din Cernauca s-a cimentat legătura spirituală cu folcloristul și compozitorul Carol Miculi.

La Iași, V. Alecsandri l-a cunoscut personal pe autorul binecunoscutelor culegeri de folclor *Airs nationaux roumains*: Alfred Heinrich Ehrlich. În două rînduri, poetul îl citează pe pianistul-folclorist în



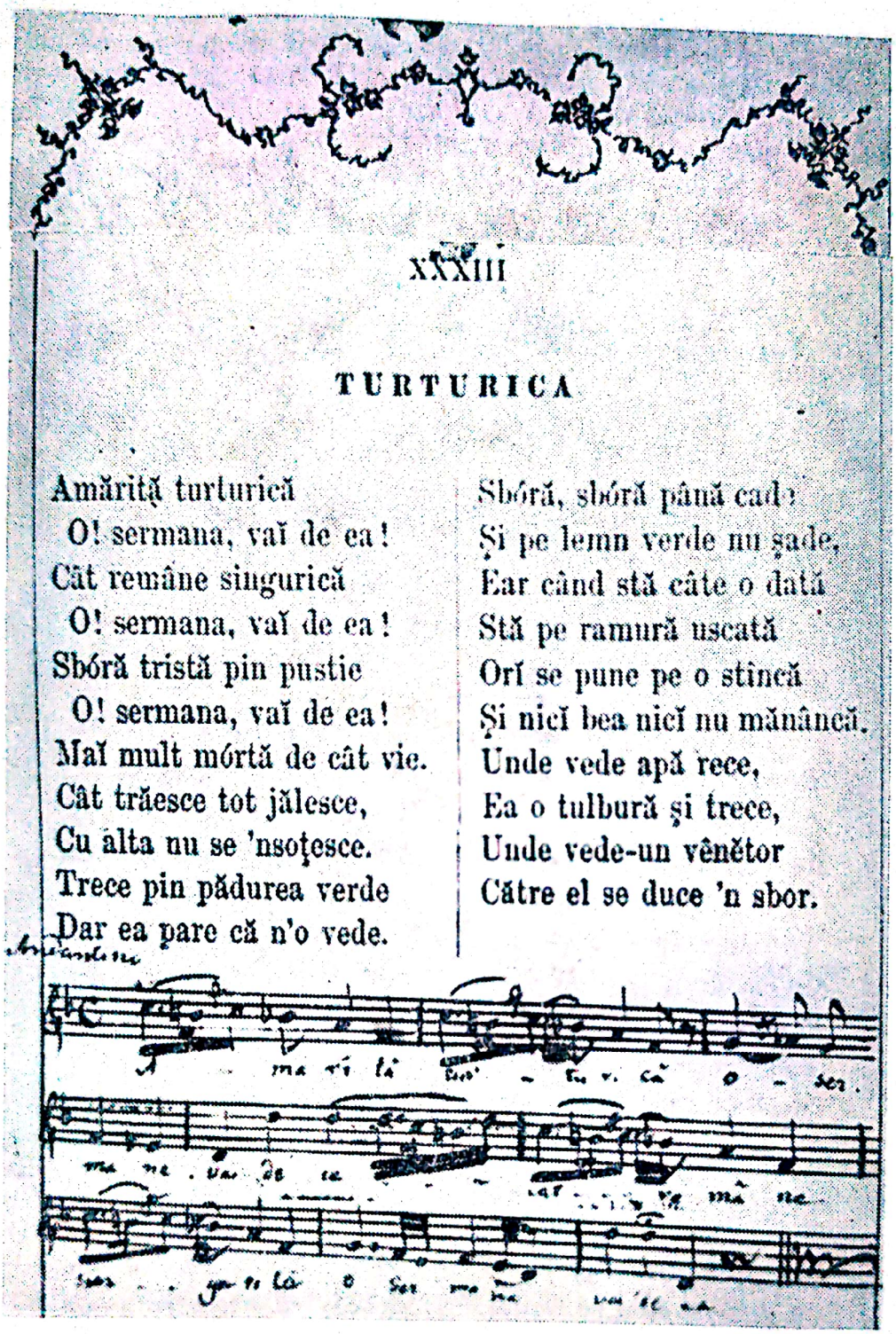
Alta (Sub poale de codru verde)

Poesii populare ale Românilor, apreciindu-l *„music de mare talent“* (p. 193). Întîlnirea dintre cei doi culegători de folclor s-a produs în primăvara anului 1843, cu prilejul recitalului din 14 aprilie — socotește G. Breazul, care continuă : *„Credem că Ehrlich a cunoscut pe Alecsandri încă înainte de acest concert“* [8].

Într-adevăr, există astăzi suficiente argumente noi ce pledează pentru întîlnirea celor doi oameni de cultură moldoveni : Ehrlich vorbea românește, stăpînind totodată și limbile germană, maghiară, franceză și engleză, în timp ce Alecsandri, întors de la studii în Franța și după o călătorie la Viena în 1843, poseda ambele limbi străine. Ehrlich cunoștea poeziile lui Alecsandri, după cum poetul studiase bine melodiile populare și prefața la *Airs nationaux roumains* (din care face ample citate). *„Faptul că eu o rupeam pe românește și că știam bine unele versuri ale poeților naționali și ale cîntecelor lor populare* — scria A. H. Ehrlich, în amintirile sale cu privire la misiunea diplomatică din 1868 în cercurile politice românești de la București — *i-a entuziasmat și așa au acceptat cu destulă bunăvoință părerile mele foarte sincere“* [9]. Iar în trimiterea de la subsol referitoare la versurile și melodiile populare, A. H. Ehrlich preciza : *„Eu am publicat în anii cincizeci* (1850 — n.n.) *la Viena o culegere a acestor melodii naționale românești, în felul lor foarte ciudate. Ele erau cîntate mereu de lăutari, țigani, care cîntau la vioară, la nai și la cobză (un fel de mandolină). În anii patruzeci* (1840 — n.n.) *ei erau nelipsiți de la orice serbare a boierilor, tot ei formau și orchestra de dans la baluri. Acum însă au dispărut cu desăvîrșire din saloane. Contele Kayserlingk* (consulul german la București, în 1868 — n.n.). *a adus special pentru mine un lăutar «la modă», un țigan frumos ca o cadră, pe care o doamnă din înalta societate îl trimisese la studii muzicale. El cînta la chitară și a întonat o melodie pe o poezie de Vasile Alecsandri, președintele de mai tîrziu al Camerei“* [10]. Dacă lăutarul „la modă“ rămîne de identificat ulterior, în schimb piesa muzicală nu putea fi alta decît romanța *Steluța*, atît de populară în mediul lăutăresc și în saloanele bucureștene de la mijlocul secolului trecut.

Ceea ce surprinde însă în relațiile dintre Alecsandri și Ehrlich rămîne necunoașterea originii marelui pianist, pînă și de către poetul contemporan cu muzicianul. Bardul moldovean îl numește (în nota amintită din *Poesii populare ale Românilor*) *„un călător* străin, *music de mare talent“*. Ori, Alfred Heinrich Ehrlich s-a născut în... Iași ! *„M-am născut la 5 octombrie 1822“* — scria în *30 Jahre Künstlerleben*. Localitatea, însă, nu o precizează. Apoi, continuă : *„La Sibiu, în 1843, am trecut la religia evanghelică prin confirmarea* (confesiunea) *de la Augsburg“*. Dar, iată ce aflăm în *Albina românească*, din 31 martie 1840 : *„Dacă rezultatul va răspunde de la începutul cel plin de nădejde, Moldova va avea în curînd un artist muzical, precum sînt Moșeles, Halevi, Meerber și Ernst* (Moscheles, Halévy, Meyerbeer și Ernst — n.n.). *Henri Ehrlich a fost fiul unui negustitor israiltean din Iași, arătînd din frageda sa copilărie mari dispoziții pentru musică. După ce a primit aici cea întîi învățătură s-a așezat apoi în Conservatorul din Viena, unde de șese ani învățînd, sub direcția celor întîi profesori ; în trecutul februarie și martie au sunat la concerturi publice și au dat dovezi de talent extra-*

Scanned with OKEN Scanner



XXXIII

TURTURICA

Amărită turturică
O! sermana, vaĭ de ea!
Cât remâne singurică
O! sermana, vaĭ de ea!
Sbóră tristă pin pustie
O! sermana, vaĭ de ea!
Maĭ mult mórtă de cât vie.
Cât trăesce tot jălesce,
Cu alta nu se 'nsoţesce.
Trece pin pădurea verde
Dar ea pare că n'o vede.

Sbóră, sbóră până cad?
Şi pe lemn verde nu şade,
Ear când stă câte o dată
Stă pe ramură uscată
Orĭ se pune pe o stincă
Şi nicĭ bea nicĭ nu mănâncă.
Unde vede apă rece,
Ea o tulbură şi trece,
Unde vede-un vênĕtor
Către el se duce 'n sbor.

ordinar prin curăţia, simţirea şi împodobirea sunării sale încît au tras asupra-i lauda ascultătorilor şi a criticei".

Investigînd arhivele ieşene, Teodor T. Burada confirmă faptul că Alfred Heinrich Ehrlich s-a născut în Iaşi, subliniind, în *Studiu asupra muzicii româneşti* (păstrat în manuscris), următoarele: „*Aceste intonaţiuni stranii şi curioase ce nu găsim în melodiile altor popoare megieşe cu noi, a făcut pe distinsul pianist A. Henri E.* (Ehrlich) *născut în Iaşi*

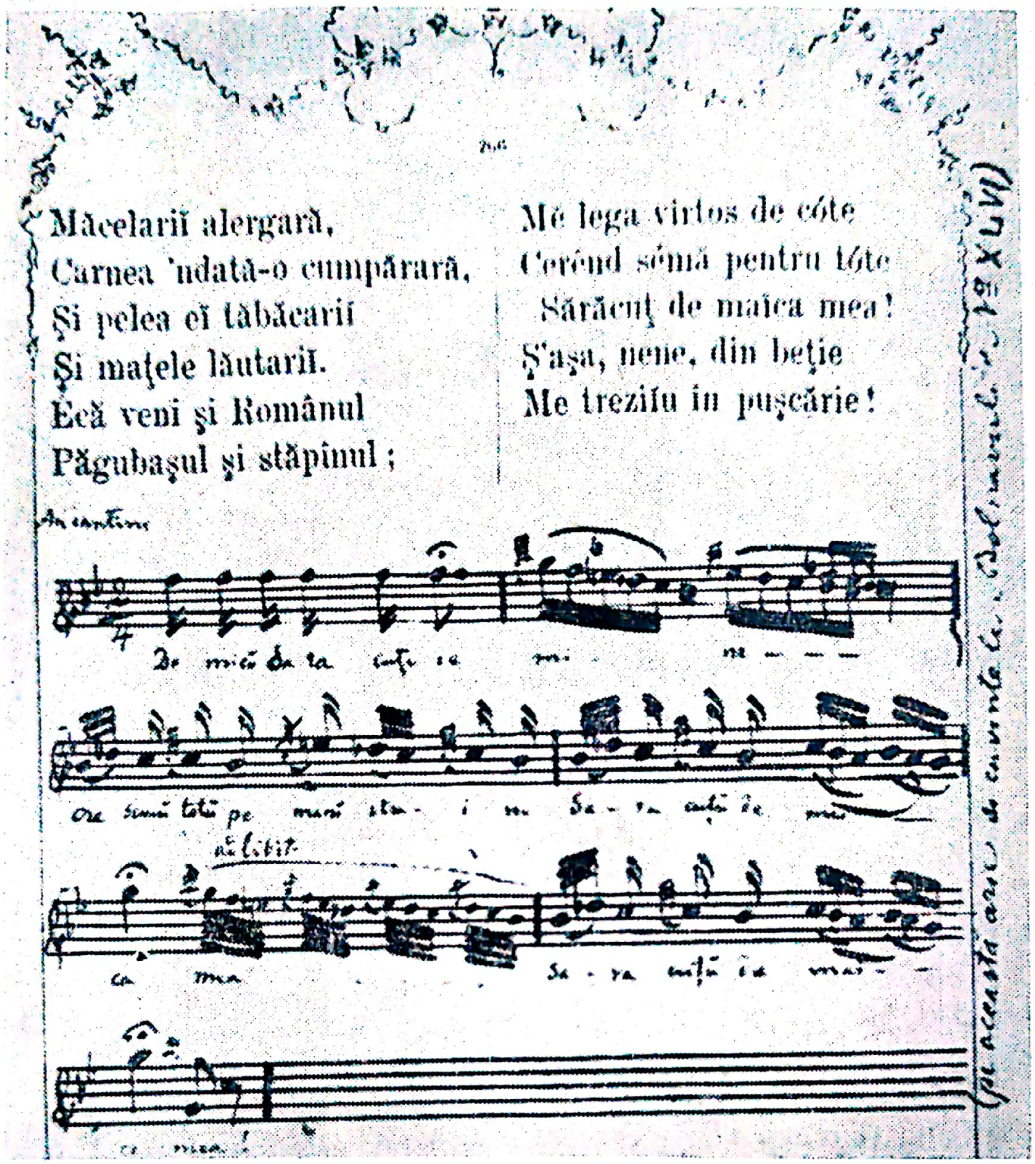
și care a trăit mai mulți ani la noi în țară să ne arate în Prefața *scrisă în limba română și franceză, făcută la Colecțiunea sa de cîntece naționale adunate de el și publicate în Viena la an. 1850 că naționalitatea noastră se pronunță nu numai în limba și datinile sale, ci și în muzica care se deosebește de oricare alta cunoscută pînă acum...*“ [11].

În lumina noilor documente, nu trebuie să ne mai surprindă concertele la Iași și Sibiu ale lui A. H. Ehrlich, prefața în limba română

XXXIV

CĬOBANUL

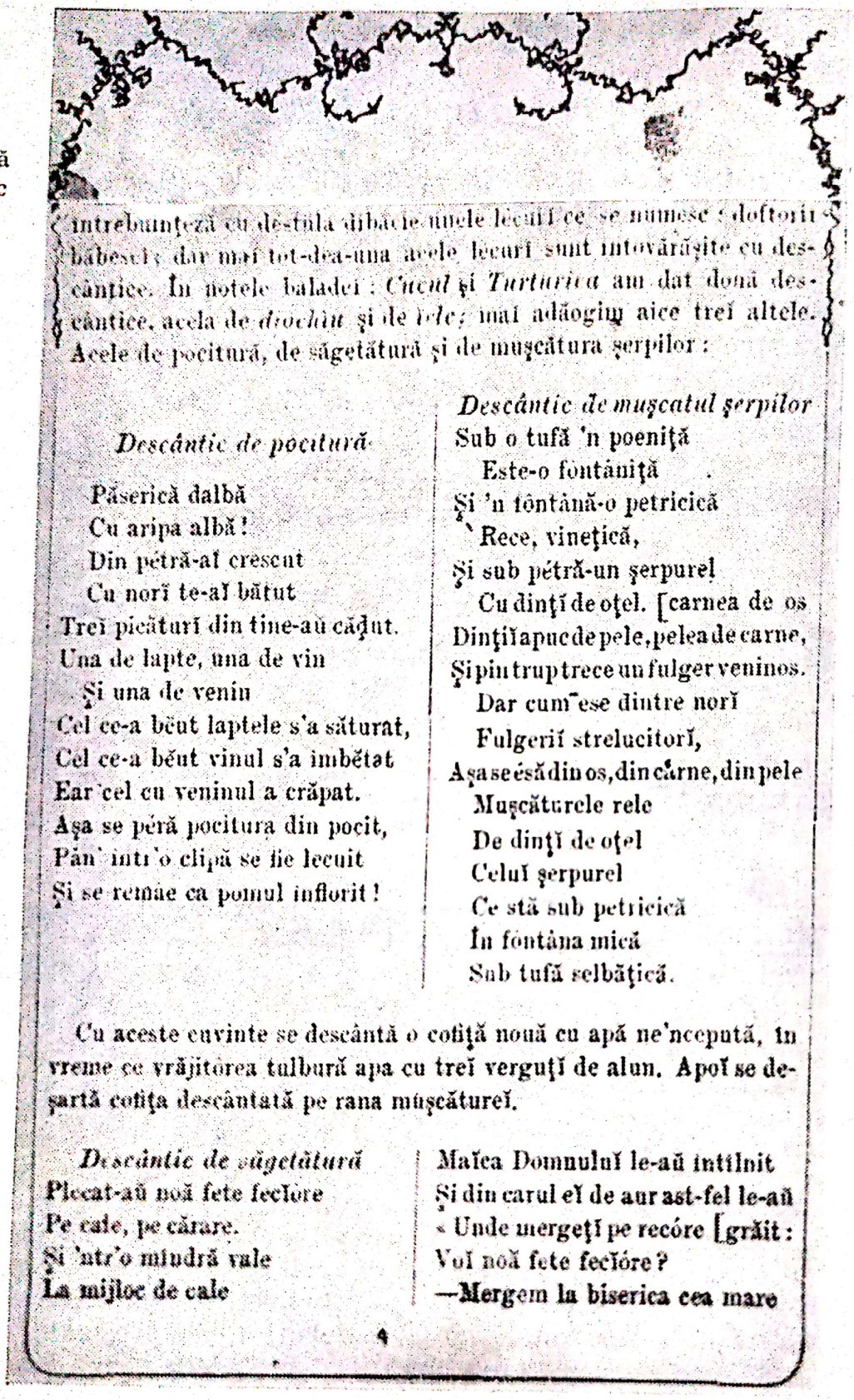
De mic, sărăcuț de mine
Crescuĭu toț pe mânĭ străine.
Sărăcuț de maĭca mea!
Me băgaĭu la cĭoban slugă,
Îmĭ deteră cață, glugă.
Sărăcuț de maĭca mea!
Luaĭu oile 'n pornélă
Se le duc la păşunélă
Sărăcuț de maĭca mea!
Lupi 'n góină le luară
Giumătate le mâncară.
Când vĕḑuĭu în cea din urmă
C'o se remâĭu fără turmă
Plec spre bîlcĭ dupe tocilă
Cu ghîndul cam pe teşilă.
Când trecuĭu la crişmă 'n vale,
Crişmărésa 'mĭ ese 'n cale
Şi me strigă : Vin' băete!
Şi se gust vinul îmĭ dete.
Vinul bun, ocaoa mare,
Bĕuĭu vinul de gustare.
Bĕuĭu treĭ ḑile de vară,
Strigând : scóte mereŭ, cară.
Cu lăutarĭ şi cu glótă
Bĕuĭu, nene, turma tótă.
Sărăcuț de maĭca mea
Când vĕḑuĭu că dupe tóte
Âncă şi dator mĕ scóte.
O capră ce'mĭ remăsese
Şi pin crângurĭ se dusese
O luaĭu la căutare
Cât e ḑiulica mare.
Capra 'n dél, capra-l în vale,
Nicĭ că vrea se'mĭ stee 'n cale.
Asvîrliĭu măcĭuca 'n sete,
Capra peste cap se dete.
Alergaĭu cŭ-o rugióră
S'o gĭunghĭu sub bărbióră.



la culegerea de folclor *Airs nationaux roumains*, legăturile cu I. A. Wachmann (celălalt culegător de melodii populare din Valahia), dar mai ales faptul că pianistul vorbea românește, citea românește, stăpînea literatura și muzica românească. Prietenia cu V. Alecsandri apare nu numai certă și justificată, dar nu ar fi exclus ca impulsionarea către culegerea melosului nostru popular să fi venit chiar din partea bardului de la Mircești. Desigur că nu ar fi nici primul, nici ultimul imbold pentru muzicienii epocii. Se știe, de pildă, cît de mult a contribuit V. Alecsandri la realizarea și impunerea colecției lui Dimitrie Vulpian. Într-o schiță biografică, soția folcloristului, (Zoe Vulpian) remarca printre altele: *„Verdi, împreună cu ceilalți muzicieni italieni pe de o parte și Vasile Alecsandri, de a cărui prietenie s-a bucurat tot timpul pe de altă parte, l-au prezentat asociației „Félibrigiul latin" din Montpéllier, unde D. Vulpian a devenit membru corespondent după premierea volumelor sale de muzică populară"*.

Scanned with OKEN Scanner

Buruiană de leac



întrebuințează cu destulă dibăcie unele leacuri ce se numesc «doftorii babești»; dar mai tot-deauna acele leacuri sunt întovărășite cu descântice. În notele baladei: *Cucul* și *Turturica* am dat două descântice, acela de *drochiu* și de *rele*; mai adăogiu aice trei altele. Acele de pocitură, de săgetătură și de muşcătura şerpilor:

Descântic de pocitură

Păserică dalbă
Cu aripa albă!
Din pétră-aĭ crescut
Cu norĭ te-aĭ bătut
Treĭ picăturĭ din tine-aŭ căḑut.
Una de lapte, una de vin
Și una de venin
Cel ce-a bĕut laptele s'a săturat,
Cel ce-a bĕut vinul s'a imbĕtat
Ear cel cu veninul a crăpat.
Așa se péră pocitura din pocit,
Păn' intr'o clipă se fie lecuit
Și se remâe ca pomul inflorit!

Descântic de muşcatul şerpilor

Sub o tufă 'n poeniță
Este-o fontăniță
Și 'n fôntână-o petricică
Rece, vinețică,
Și sub pétră-un şerpurel
Cu dinți de oțel. [carnea de os
Dinții îi apuc de pele, pelea de carne,
Și pin trup trece un fulger veninos.
Dar cum ese dintre norĭ
Fulgerii strelucitorĭ,
Așa se ésă din os, din carne, din pele
Muşcăturele rele
De dinți de oțel
Celuĭ şerpurel
Ce stă sub petricică
În fontâna mică
Sub tufă selbățică.

Cu aceste cuvinte se descântă o cotiță nouă cu apă ne'ncepută, în vreme ce vrăjitórea tulbură apa cu treĭ verguți de alun. Apoĭ se deșartă cotița descântată pe rana muşcăturei.

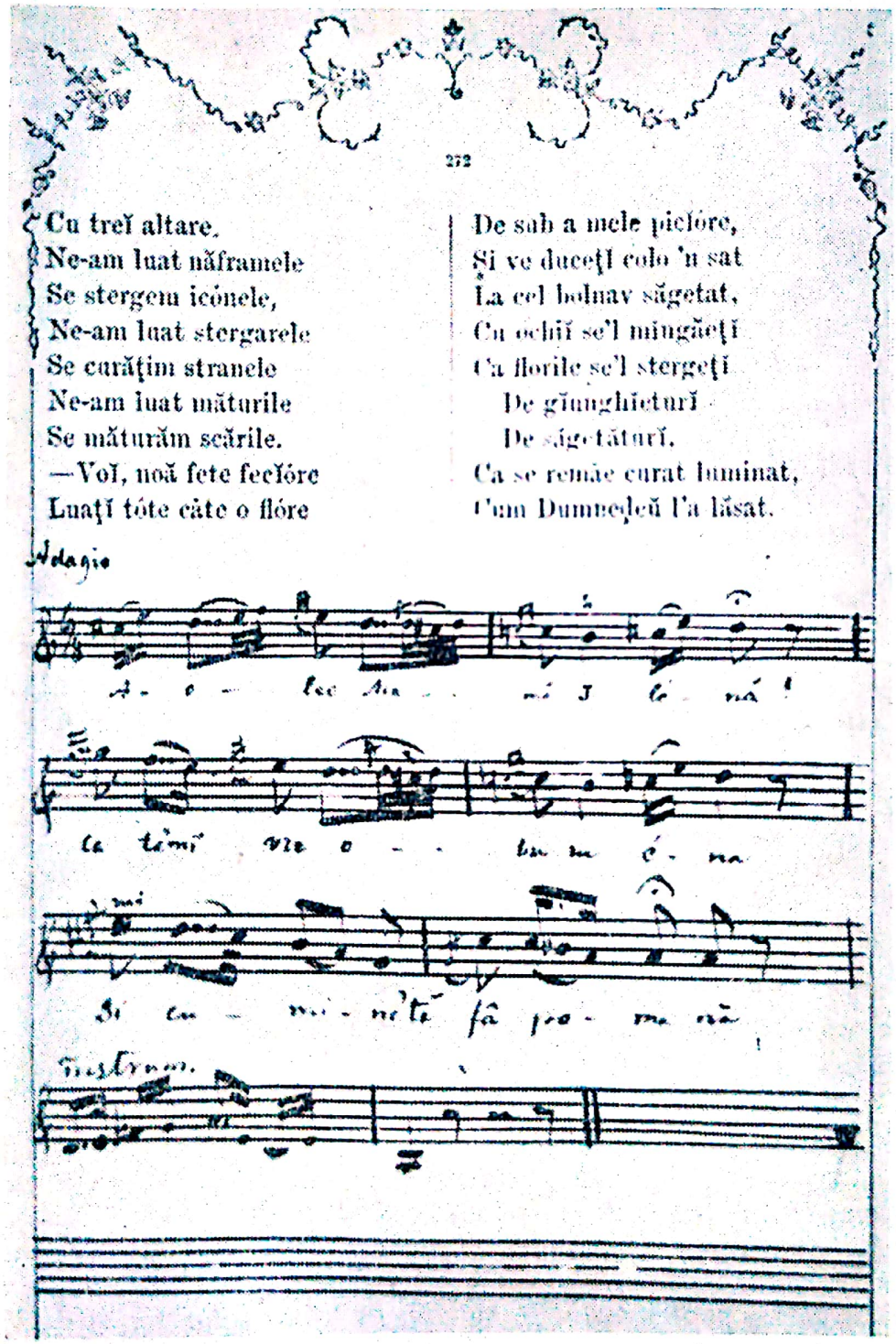
Descântic de săgetătură

Plecat-aŭ noă fete fecĭóre
Pe cale, pe cărare.
Și 'ntr'o mlndră vale
La mijloc de cale
Maĭca Domnuluĭ le-aŭ intîlnit
Și din carul eĭ de aur ast-fel le-aŭ
« Unde mergeți pe recóre [grăit:
Voĭ noă fete fecĭóre?
—Mergem la biserica cea mare

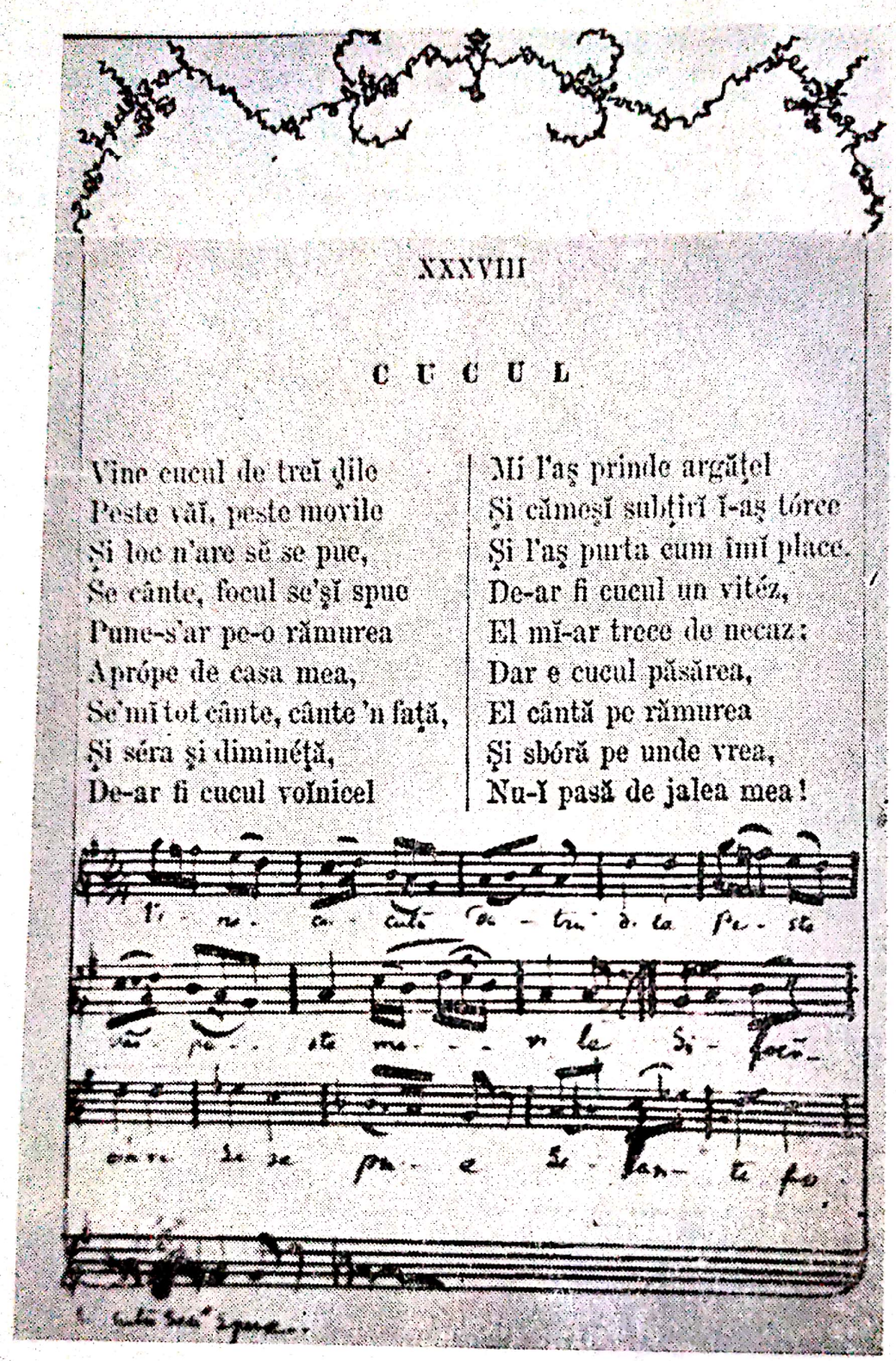
4

În *Precuvîntarea* la ediția a treia a celor *12 Melodii naționale* culese, armonizate și aranjate pentru cor mixt și piano de Gavriil Musicescu, dirijorul Corului metropolitan din Iași scria, la 25 ianuarie 1898, printre

altele : *„Dacă cîntecele poporale au vreo însemnătate şi prin urmare trebuesc sau nu răspîndite în toate straturile societăţii, îmi iau libertatea d-a reproduce aci părerea bardului neamului românesc Vasilie Alecsandri, despre cîntecele populare, carele în colecţiunea sa* Poesii populare ale Românilor *zice : «De-l muncește dorul, de-l cuprinde veselia, de-l minunează vreo faptă măreaţă, el îşi cîntă durerile şi mulţămirile, îşi cîntă eroii, îşi cîntă istoria şi astfeliu sufletul său e un izvor nesfîrşit de frumoasă poesie. Nimic dar nu poate fi mai interesant decît a studia*



Buruiană de leac



XXXVIII

C U C U L

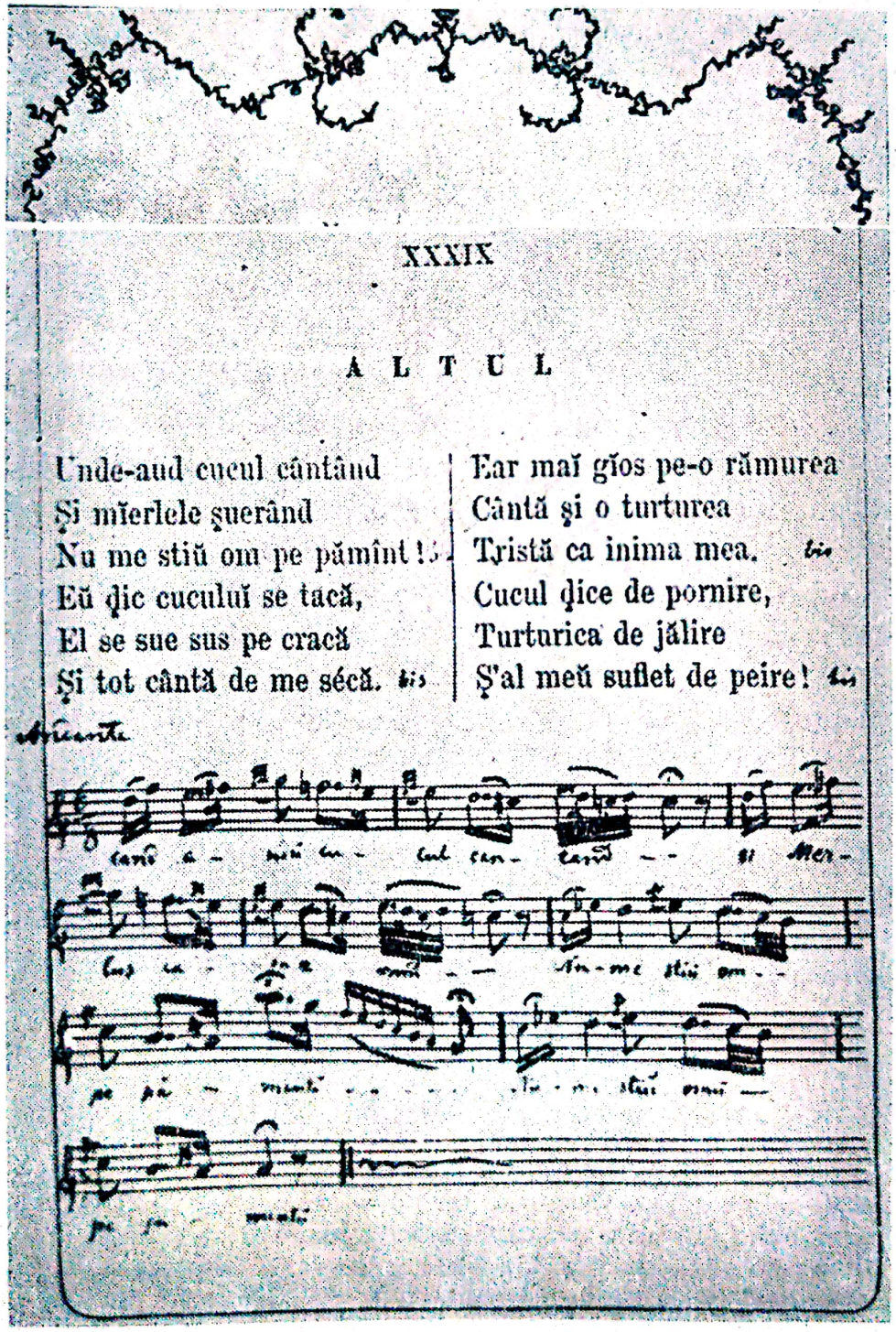
Vine cucul de treĭ ḑile
Peste văĭ, peste movile
Și loc n'are sĕ se pue,
Se cânte, focul se'șĭ spue
Pune-s'ar pe-o rămurea
Aprópe de casa mea,
Se'mĭ tot cânte, cânte 'n față,
Și séra și diminéță,
De-ar fi cucul voĭnicel
Mĭ l'aș prinde argățel
Și cămeșĭ sulțiriĭ ĭ-aș tórce
Și l'aș purta cum imĭ place.
De-ar fi cucul un vitéz,
El mĭ-ar trece de necaz:
Dar e cucul păsărea,
El cântă pe rămurea
Și sbóră pe unde vrea,
Nu-ĭ pasă de jalea mea!

caracterul acestui popor în cuprinsul cîntecelor sale, căci ele cuprind toate pornirile inimei și toate razele geniului său». Descrierea poesiei poporale, nemuritorul Alecsandri o încheie astfeliu: «poesiile noastre poporale compun o avere națională, demnă d-a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru națiа Română». În urma celor scrise de Vasilie

Scanned with OKEN Scanner

Alecsandri nu se mai poate zice alta decît : cei ce au urechi de auzit, să audă" [12].

Din cele *12 Melodii naționale* armonizate de Gavriil Musicescu, compozitorul a valorificat mai mult de jumătate din textele cuprinse în *Poesii populare ale Românilor* de Vasile Alecsandri : *Lelea vitează, Nevasta care iubește, Stăncuța, Moș bătrîn, Baba și moșneagul, Zis-au badea și Ileană.*



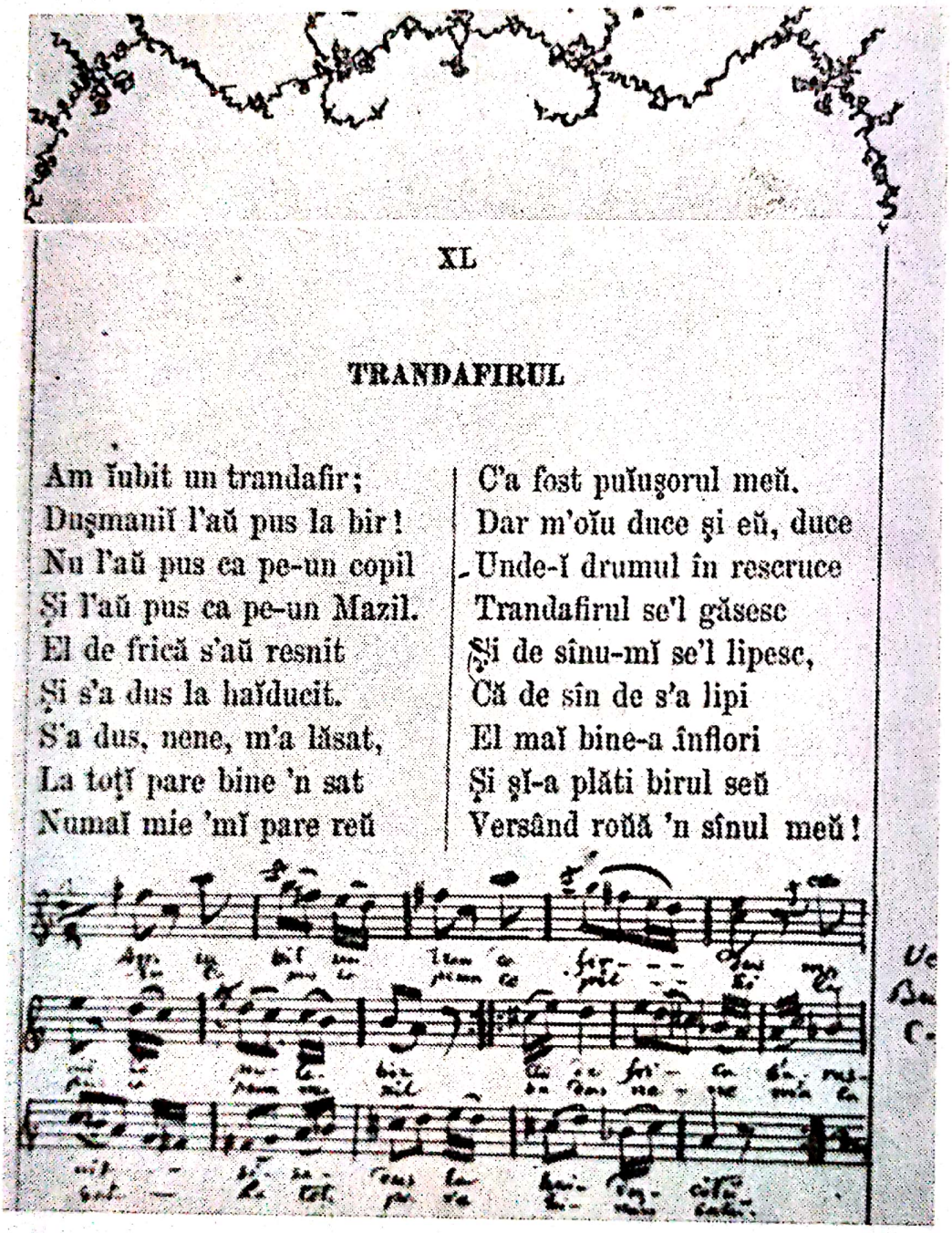
XXXIX

ALTUL

Unde-aud cucul cântând
Și mierlele șuerând
Nu me știŭ om pe pământ!
Eŭ ḑic cucului se tacă,
El se sue sus pe cracă
Și tot cântă de me sécă.

Ear mai gĭos pe-o rămurea
Cântă și o turturea
Tristă ca inima mea.
Cucul ḑice de pornire,
Turturica de jălire
Ș'al meŭ suflet de peire!

Nu este mai puțin adevărat că și poetul a apelat la culegerile de folclor ale muzicienilor epocii, cel mai copios material oferindu-i-l Anton Pann. „*Pentru ca să îndeplinesc această colecție de cîntice poporale ale românilor* — scria V. Alecsandri într-o notă la cîntecul *Turturica*, inserată în revista *România literară* — *socot de cuviință a publica și cînticele din Valahia cuprinse în* Spitalul amorului *a dlui Anton Pann*".



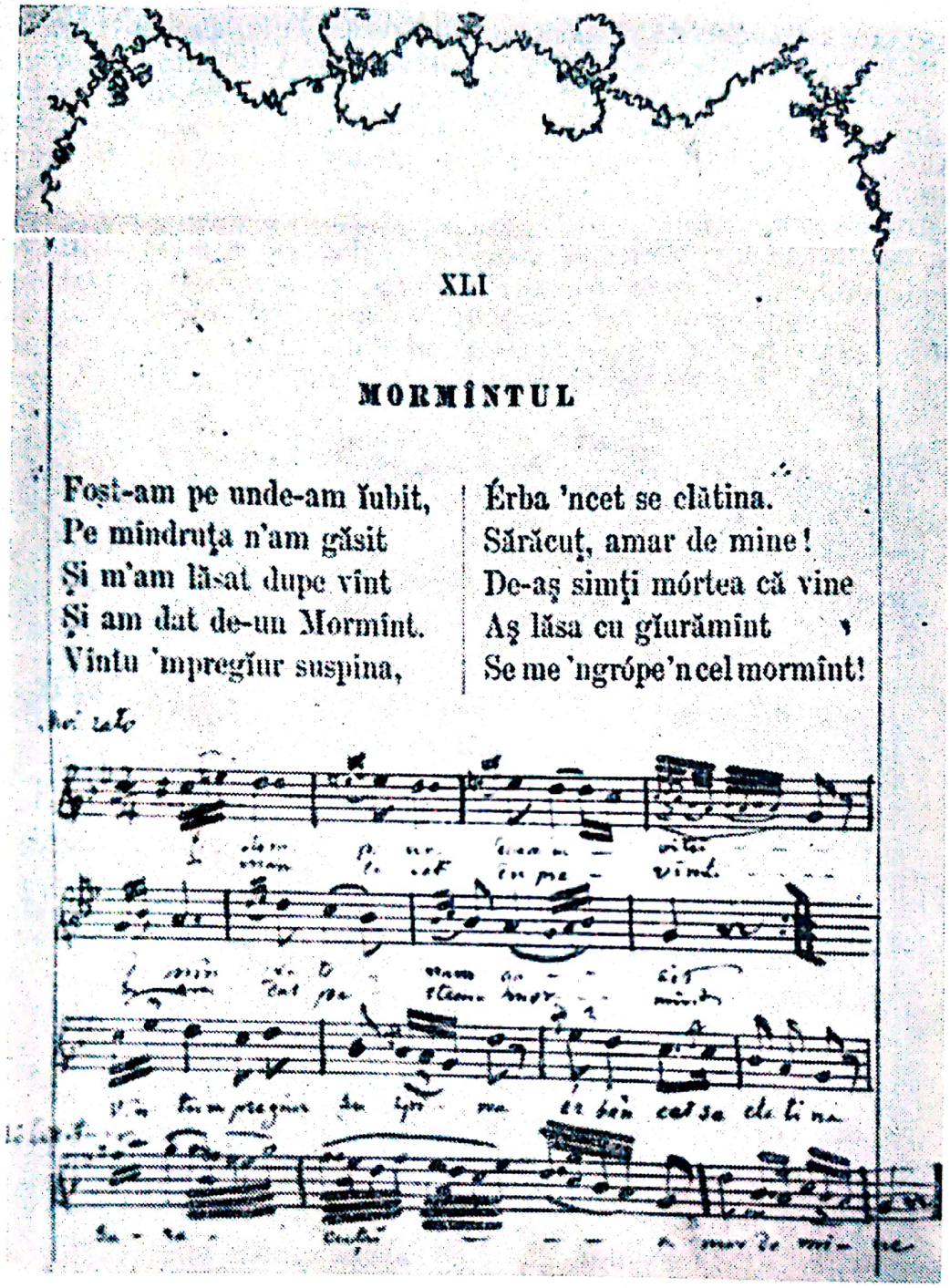
XL

TRANDAFIRUL

Am ĭubit un trandafir;
Duşmaniĭ l'aŭ pus la bir!
Nu l'aŭ pus ca pe-un copil
Şi l'aŭ pus ca pe-un Mazil.
El de fricĭ s'aŭ resnit
Şi s'a dus la haĭducit.
S'a dus, nene, m'a lăsat,
La toţĭ pare bine 'n sat
Numaĭ mie 'mĭ pare reŭ
C'a fost puĭuşorul meŭ.
Dar m'oĭu duce şi eŭ, duce
Unde-ĭ drumul în rescruce
Trandafirul se'l găsesc
Şi de sînu-mĭ se'l lipesc,
Că de sîn de s'a lipi
El maĭ bine-a înflori
Şi şĭ-a plăti birul seŭ
Versând roŭă 'n sînul meŭ!

Împrumutul nu este mic (peste 35 de piese) și poetul apelează, pe lîngă *Spitalul amorului*, și la texte din *Poezii deosebite sau cîntice de lume* (1837), *O șezătoare la țară* (1851—1852), deci la aproape întregul fond popular tipărit al psaltului bucureștean.

Scanned with OKEN Scanner



XLI

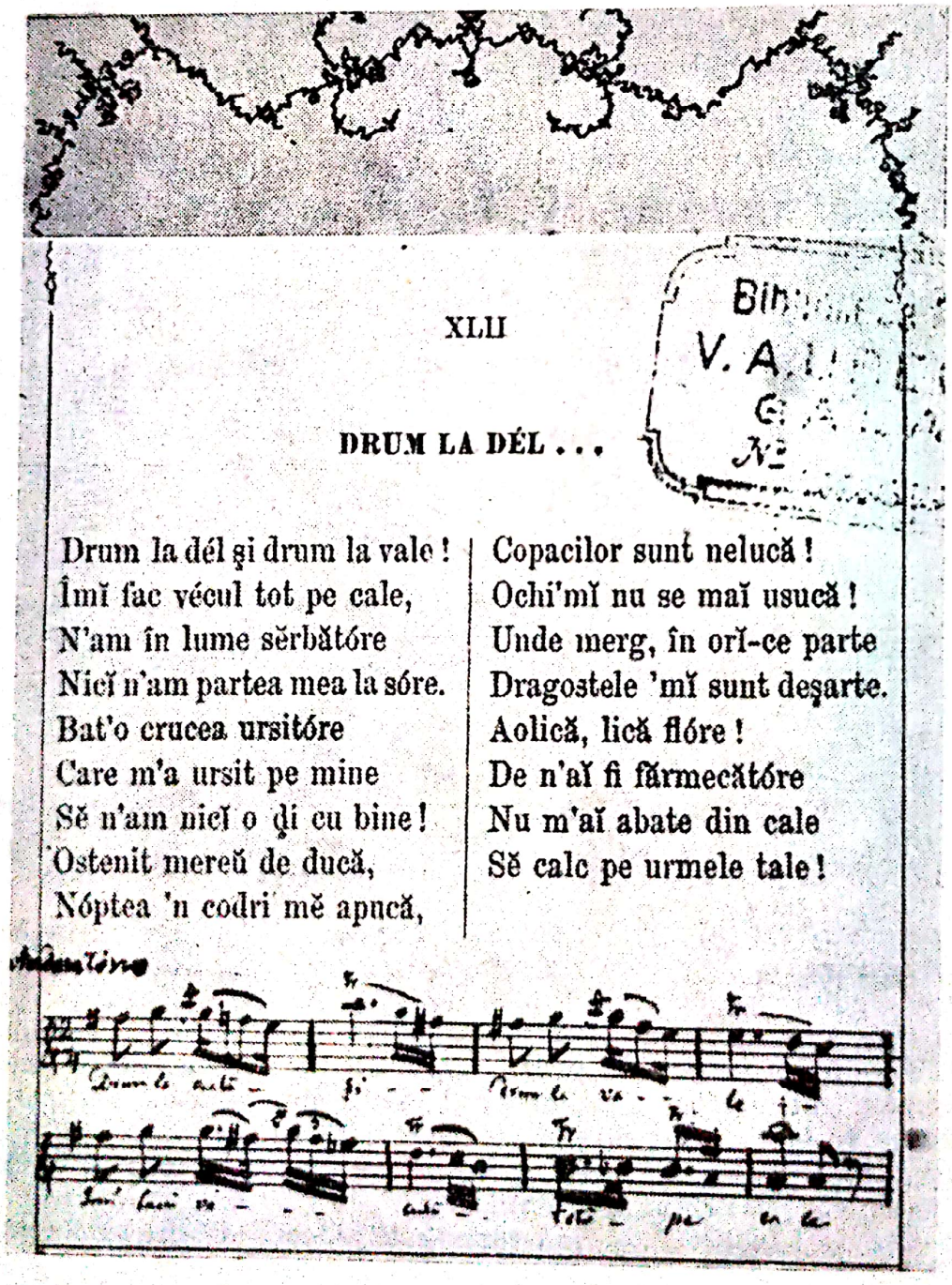
MORMÎNTUL

Foşt-am pe unde-am ĭubit,
Pe mîndruţa n'am găsit
Şi m'am lăsat dupe vînt
Şi am dat de-un Mormînt.
Vîntu 'mpregĭur suspina,
Érba 'ncet se clătina.
Sărăcuţ, amar de mine!
De-aş simţi mórtea că vine
Aş lăsa cu gĭurămînt
Se me 'ngrópe'n cel mormînt!

Procedeul nu va rămîne izolat. V. Alecsandri a inclus în colecţia sa materiale transmise de alţi *folcloriști literari*, mai ales că poetul dorea să ofere o imagine complexă a comorii populare din toate *colţurile vechii Dacii*. Ori nu putea cerceta un teritoriu atît de larg, într-un timp limitat. Fondul principal de poezii populare l-a preluat de la prietenul său apropiat Alecu Russo, prematur dispărut din peisajul culturii noastre. *„Acest amic al meu, care mi-a agiutat la culegerea poesiilor populare, avea un spirit original şi o imaginare colorată, care ar fi produs roade frumoase şi demne de admirare, dacă moartea crudă nu l-ar fi secerat atît de timpuriu“* — mărturisea V. Alecsandri în scrisoarea pu-

blicată în *Foaia Societății pentru literatură...*, din Cernăuți, din mai 1868 [13]. Un cuvînt de mulțumire îi adresase deja în prefața volumului întîi din *Poesia poporală* (1852), text reprodus și în *Poesii populare ale Românilor* (1866), mai ales că V. Alecsandri a valorificat după moartea lui Alecu Russo (1857) manuscrisele de folclor ce i-au fost încredințate de familie.

Colaborator prețios s-a dovedit un folclorist amator din Transilvania, Ion Popescu, profesor la Institutul pedagogic și teologic din Sibiu. Nu mai puțin de 3 balade, 56 hore și doine a valorificat poetul moldovean în revista *România literară* și în volumele de folclor și literatură (D. Murărașcu), pentru acoperirea teritoriului românesc de peste munții Carpați. O serie de *Cîntice de peste Olt* i-a transmis colegul de breaslă



XLII

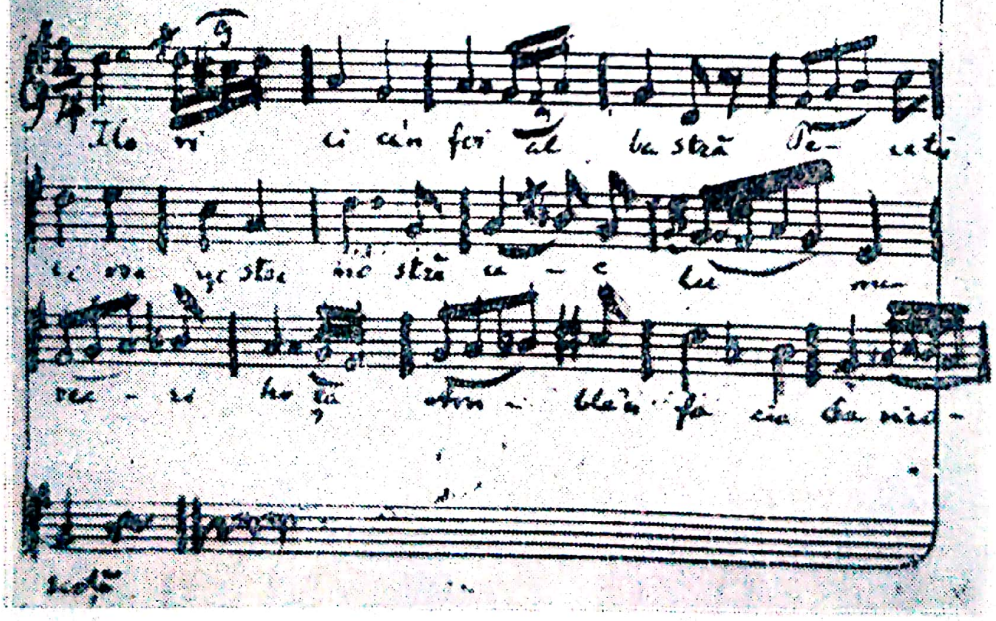
DRUM LA DÉL . . .

Drum la dél și drum la vale!
Îmĭ fac vécul tot pe cale,
N'am în lume sĕrbătóre
Nicĭ n'am partea mea la sóre.
Bat'o crucea ursitóre
Care m'a ursit pe mine
Sĕ n'am nicĭ o ḑi cu bine!
Ostenit mereŭ de ducă,
Nóptea 'n codri mĕ apucă,
Copacilor sunt nelucă!
Ochi'mĭ nu se maĭ usucă!
Unde merg, în orĭ-ce parte
Dragostele 'mĭ sunt deșarte.
Aolică, lică flóre!
De n'aĭ fi fărmecătóre
Nu m'aĭ abate din cale
Sĕ calc pe urmele tale!

XLIII

FLORICICĂ 'N FOĬ ALBASTRĂ

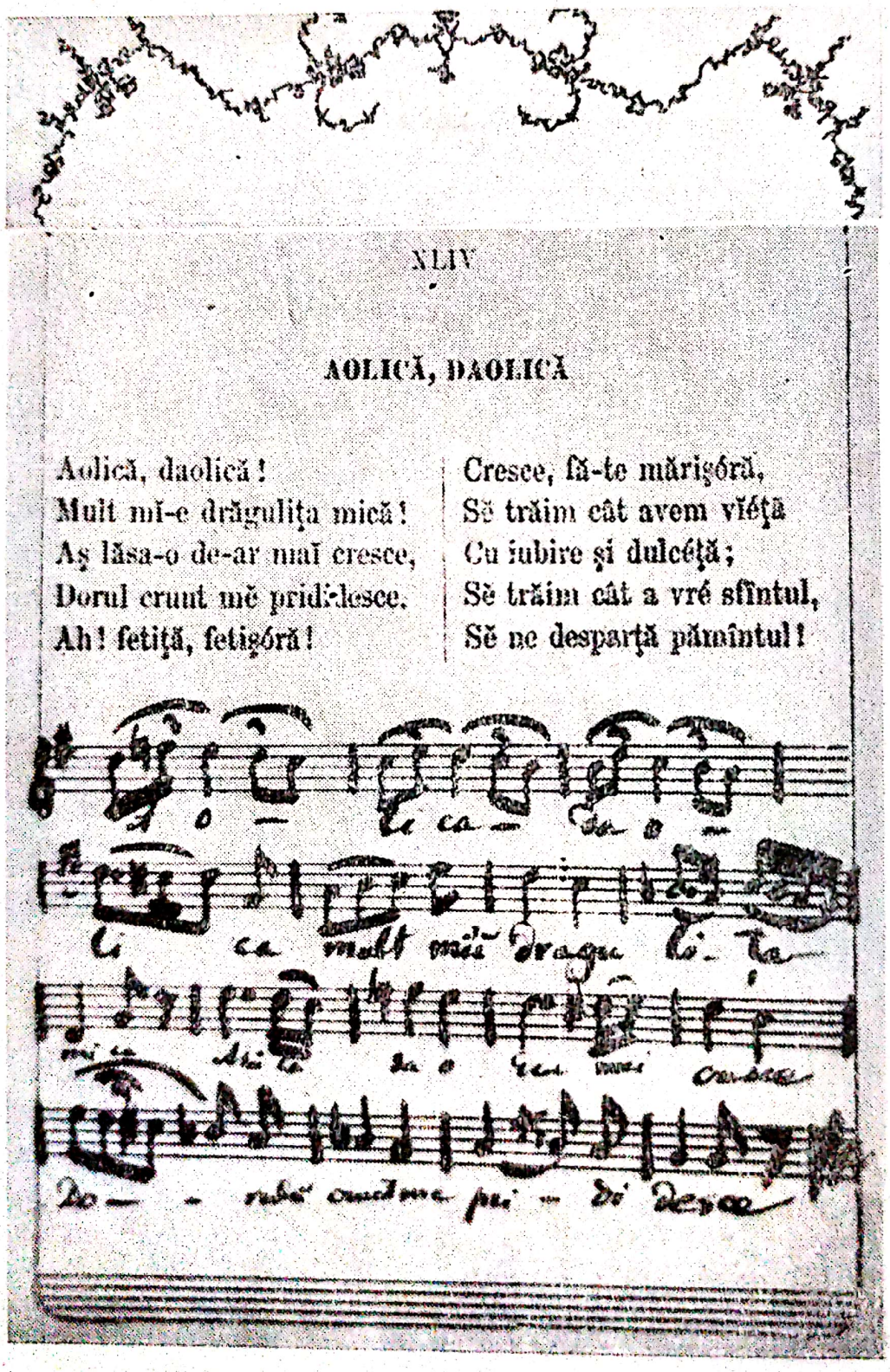
Floricică 'n foĭ albastră!
Păcat de dragostea nóstră
Că e lumea rea și hóță,
Amblă 'n față se ne-o scóță.
Toți strig și fac gură largă
Dragostea ca să ne-o spargă,
Of! draga mea 'n lume una
Maĭ frumósă de cât luna
Cu fețișóra ca crinul
Și cu ochiĭ ca șenimul,
Din mână daca m'aĭ perde
Cine o să te desmĭerde?
Cine-o se'mĭ apuce locul
Să-și fericéscă norocul?



Grigore Alexandrescu, iar cîteva poezii populare din Moldova i-a comunicat N. Armășescu. În manuscrisul 3349, de la Biblioteca Academiei R.S.R. (mapa Alecsandri), se păstrează cîteva *Hore* din Transilvania și din Bucovina, unele fiind publicate de poet în revista *Bucovina* și în volumul *Poesii populare ale Românilor*, altele văzînd lumina tiparului în anexa ediției lui D. Murărașcu (1971).

Scanned with OKEN Scanner

Acesta a fost procesul îndelung de laborator al genezei volumului *Poesii populare ale Românilor* din 1866. Legăturile lui V. Alecsandri cu numeroşi psalţi şi compozitori români ai epocii nu au format pînă azi obiectul unei cercetări minuţioase, spre a se desprinde cu claritate locul muzicienilor în contextul intim de făurire al culegerii de folclor întocmită de bardul din Mircești. Descoperirea acestui exemplar muzical-literar va declanşa în viitor o investigaţie comună a folcloriştilor literari



XLIV

AOLICĂ, DAOLICĂ

Aolică, daolică!
Mult mĭ-e drăguliţa mică!
Aş lăsa-o de-ar maĭ cresce,
Dorul cruut mĕ pridĭ-lesce.
Ah! fetiţă, fetişóră!

Cresce, fă-te mărişóră,
Sĕ trăim cât avem vĭéţă
Cu iubire şi dulcéţă;
Sĕ trăim cât a vré sfîntul,
Sĕ ne desparţă pămîntul!

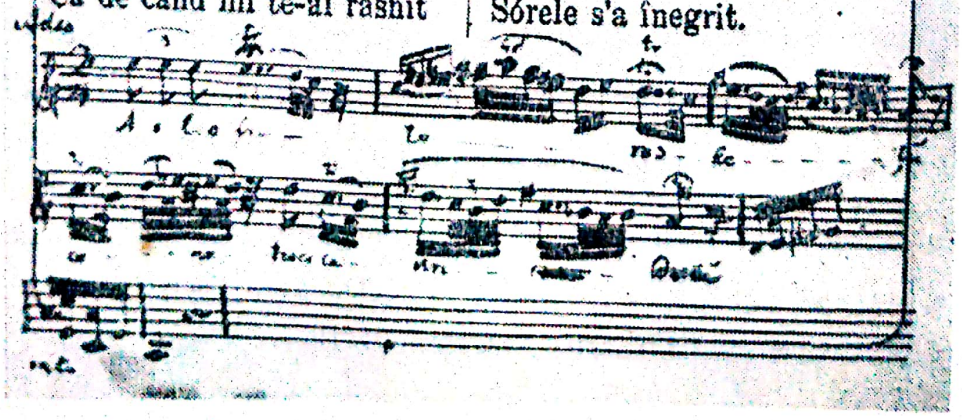
Scanned with OKEN Scanner

și muzicali, a istoricilor literari și muzicologilor. Nu ne propunem în continuare să realizăm un studiu de etnomuzicologie asupra documentului, ci doar să prezentăm cît mai complet noul izvor muzical, să-i fixăm locul în peisajul culegerilor românești de folclor cunoscute pînă azi și mai ales să atragem atenția asupra valorii excepționale pentru istoria muzicii noastre a *primei culegeri complete (text și muzică) de folclor românesc în notație muzicală apuseană (portativ).*

XLV

FRATELE RĂSNEȚ

Aoleo, frate Răsneț!
Ce ne treci ca un drumeț
Și nu vii să ne mai vezi?
Ori ne știi morți între vii
Pe la noi de nu mai vii?
Ori ce-va te-am amărît
Într'atît de ne-ai urît?
Ce ți-am făcut să ne uiți,
La noi se nu te mai uiți?
Ce te-a tras să te răsnești
Și se nu ne mai iubești?
Vină, vin' încaĭ acum,
Te mai abate din drum
Că de când mi te-aĭ răsnit
Și la noĭ n'aĭ maĭ venit,
Potecele îți privesc,
Urmele ți le jălesc,
Că pe unde tu călcaĭ
Când veneaĭ și când plecaĭ
Eŭ mereŭ le măturam
Și cu florĭ le presăram,
Iar acum de când nu vii
Aŭ crescut tot bălării,
Că de când ne-aĭ părăsit
Cărările aŭ înverzit,
Sufletu-mĭ s'a amărît,
Fața mi s'a vestejit,
Sórele s'a înegrit.



Scanned with OKEN Scanner

XLVI

BOLNAVUL

(aria de la pag. 266, nº XXXIV, Cuban

Scólă, sufleţele, scólă,
Scólă sĕ vedem ce bólă,
Ce bólă te împresóră,
Te dobóră, te omóră?
Scólă, un cuvînt îmĭ spune,
Nu tăcea, nu mĕ repune,

Că de când nu-ţĭ este bine
Nu te-aĭ maĭ uĭtat la mine;
Ci te uĭtă, dragul meŭ,
Sĕ privescĭ cum te plâng eŭ,
Cum te bocesc, cum te plâng
Şi de jale cum mĕ frîng!

Sau:

Adagio

1. Conţinutul muzical al documentului

Culegerea de *Poesii populare ale Românilor*, din 1866, însumează:

— Scrisoarea lui V. Alecsandri către Doamna Elena Cuza;

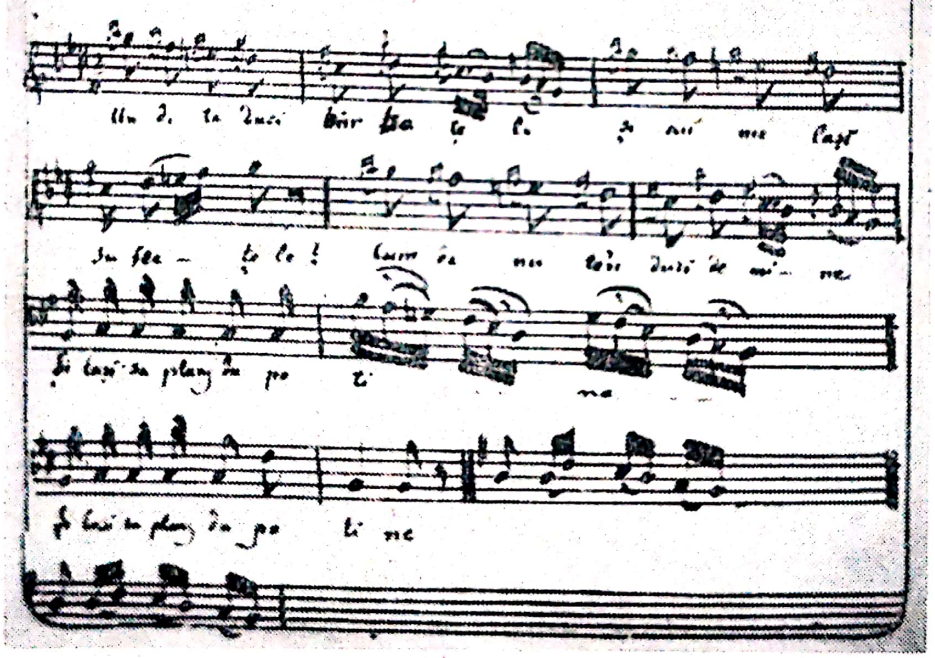
— Scrisoarea de răspuns a Doamnei Elena Cuza către V. Alecsandri;

XLVII

DESPĂRȚIREA

Unde te ducĭ bărbățele
Și cuĭ mĕ laș sufletele?
Cum de nu te 'nduruĭ de mine
Și laș sĕ plâng dupĕ tine?
Te întórce și te uĭtă
Ca sĕ'mĭ vedĭ jalea cea multă.

Vaĭ! nu maĭ pot, cad pe cale.
Mĕ sfirșesc amar de jale.
Stăĭ drăguțul meŭ cel dulce,
Stăĭ, nu grăbi de a te duce;
Stăĭ orĭ mĕ ĭe și pe mine,
Sĕ fiŭ la un loc cu tine!

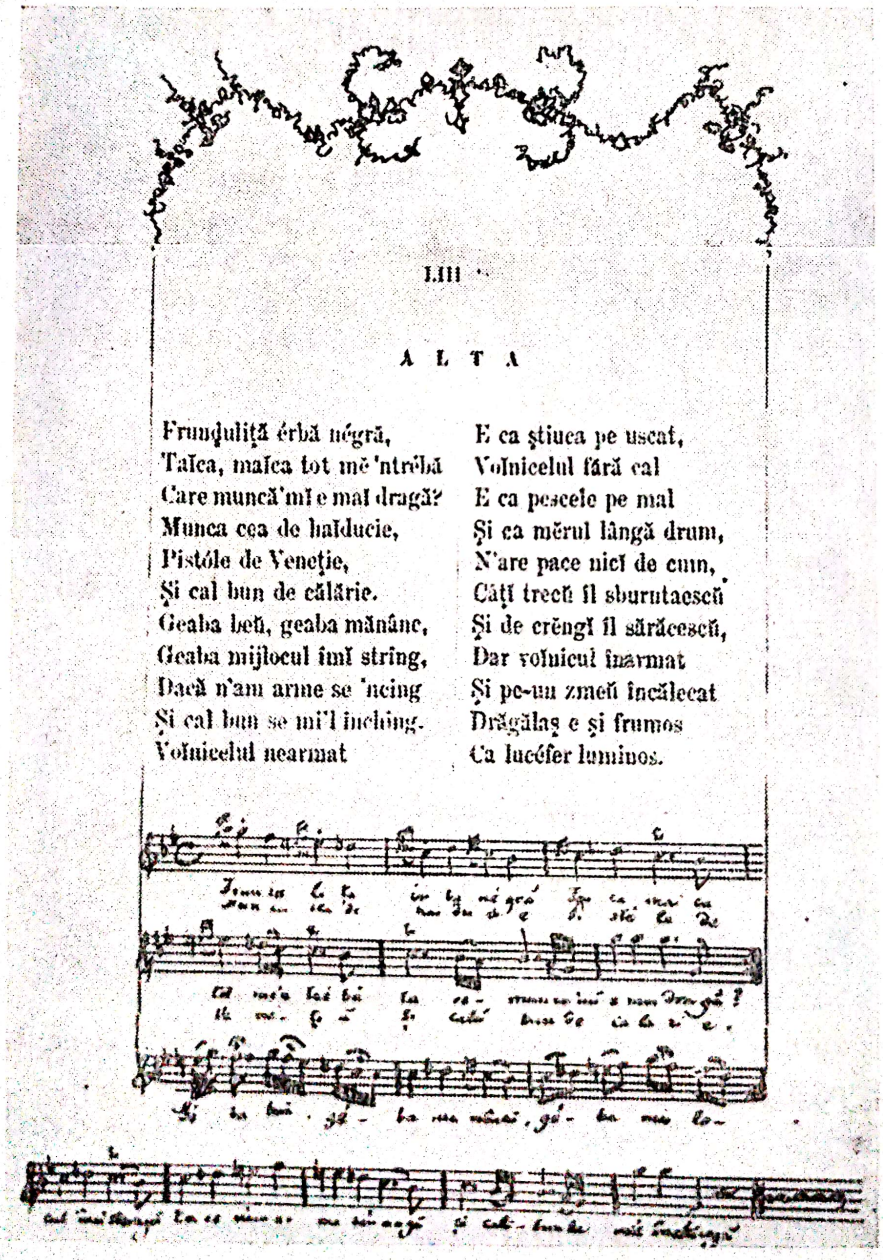


— *Cîntice bătrînești : Legende-Balade* (p. 1—218) de la nr. I—LV ;
— *Poesia poporală* [Prefață]. Moldova, 1852 ;
— *Doine* (p. 224—319). De la nr. I—LXXX ;
— *Hore* (p. 323—374). De la nr. I—L ;
— *Suplement* (p. 377—413). De la nr. I—XVI.

Scanned with OKEN Scanner

Pe exemplarul tipărit, valorificînd spaţiul liber al fiecărei pagini de la sfîrşitul poeziei populare, s-au desenat portative (în cerneală neagră), scriindu-se linia melodică şi textul corespunzător fiecărui cîntec.

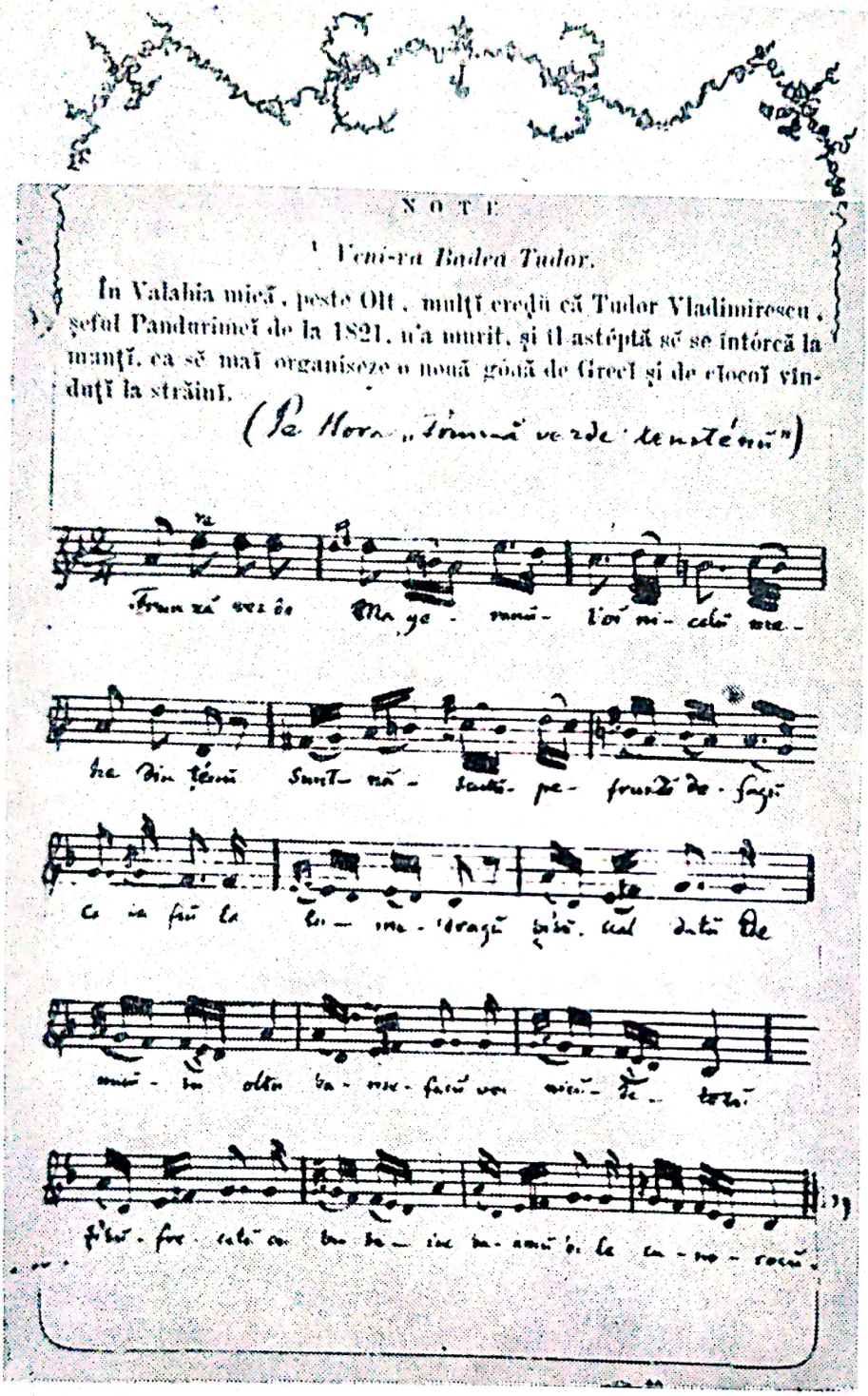
În total sînt notate, pe portative, 37 de piese, din care 17 *Doine* şi 20 *Hore*. Cîntecul *Ean sui leleo* are două versiuni muzicale, posesorul documentului lipind o pagină tipărită dintr-un alt exemplar al *Poesiilor populare* spre a înregistra două melodii diferite. La pagina anexată, linia melodică este lipsită de textul literar. Hora nr. XXV *(Marioara)* are poezia tipărită de V. Alecsandri (două strofe), anulată cu cerneală de pose-



LIII

ALTA

Frunduliţă érbă négră,
Taĭca, maĭca tot mĕ 'ntrĕbă
Care muncă'mĭ e maĭ dragă?
Munca cea de haĭducie,
Pistóle de Veneţie,
Şi cal bun de călărie.
Geaba beŭ, geaba mănânc,
Geaba mijlocul îmĭ string,
Dacă n'am arme se 'ncing
Şi cal bun se mĭ'l încing.
Volnicelul nearmat
E ca ştiuca pe uscat,
Volnicelul fără cal
E ca pescele pe mal
Şi ca mĕrul lângă drum,
N'are pace nicĭ de cum,
Căţi trecŭ îl sburutaescŭ
Şi de crĕngĭ îl sărăcescŭ,
Dar volnicul înarmat
Şi pe-un zmeŭ încălecat
Drăgălaş e şi frumos
Ca lucéfer luminos.



NOTE

1 *Veni-va Badea Tudor.*

În Valahia mică, peste Olt, mulţi credu că Tudor Vladimirescu, şeful Pandurimeĭ de la 1821, n'a murit, şi îl astéptă sĕ se întórcă la munţĭ, ca sĕ maĭ organiseze o nouă góuă de Grecĭ şi de cĭocoĭ vînduţĭ la străinĭ.

(Pe Hora „Frumă verde tenstenu")

Mehedinţeanul

sorul documentului, iar linia melodică (în 3/8) apare din nou fără versuri, încît identificarea rămîne sub semnul îndoielii datorită acestei eliminări a textului popular.

Ordinea de succesiune a melodiilor se înfăţişează astfel :

a) *DOINE DIN MOLDOVA*

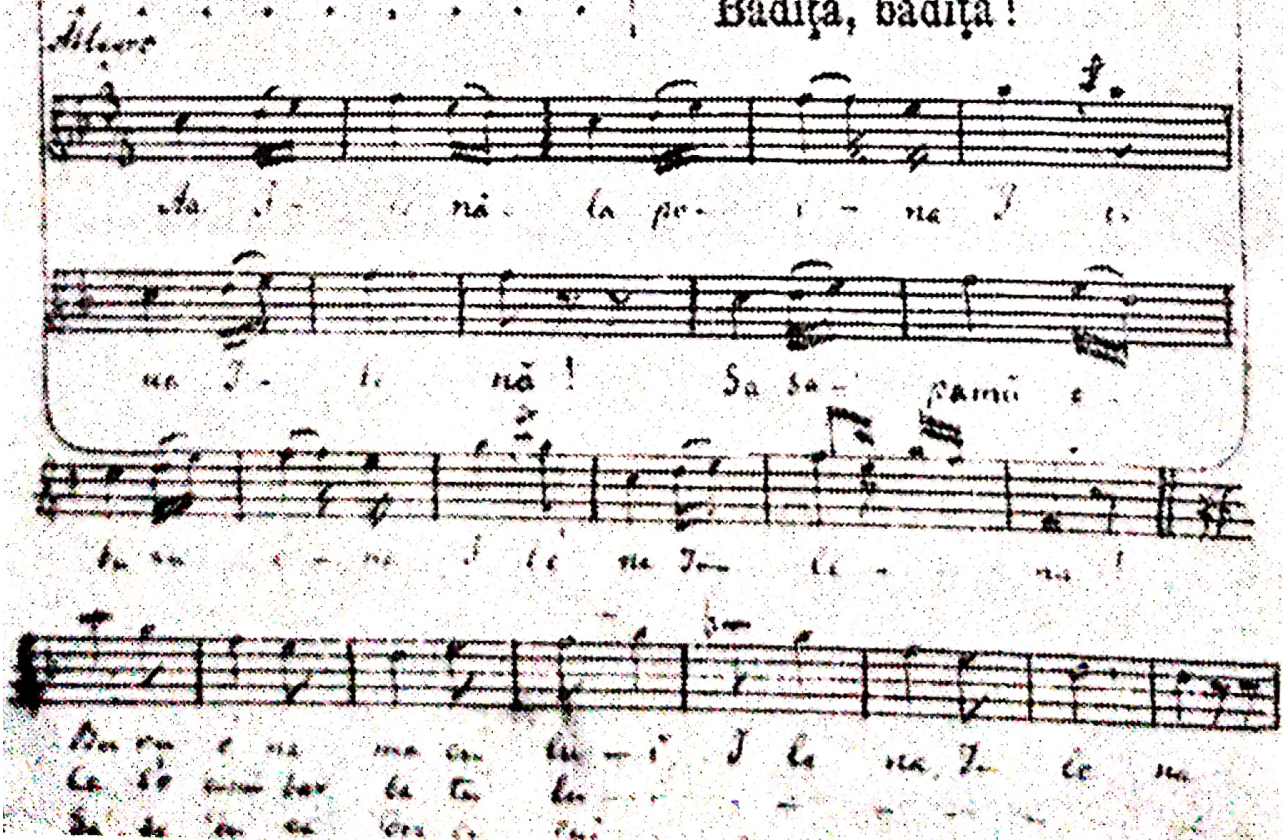
— În zori de ziuă, de dimineaţă (p. 261)

— Sub poale de codru verde (p. 263)

ILÉNA

« Haĭ Iléně la poéně
Iléně, Iléně!
Sĕ săpăm o buruéně
Iléně, Iléně!
Buruéna maculuĭ
Iléně, Iléně!
Ca s'o dăm bărbatuluĭ
Iléně, Iléně!
Sĕ tot dórmă, dórmă dus,
Păn' ce sórele a fi sus
Şi sĕ dórmă somnoros
Păn' ce sórele a fi glos,
Iléně, Iléně!

—Cum n'aş merge 'n poeniţă
Bădiţă, bădiţă!
Dar nu pot dupĕ vroinţă
Bădiţă, bădiţă!
Că bărbatul rĕŭ mĕ teme,
Nicĭ de-un pas el nu'mĭ dă vreme
Maĭ stăĭ, stăĭ păn' s'a culca
Şi cocoşul a cânta,
De la sînu-ĭ c'oĭu scăpa
Buruéna c'om săpa
Şi 'ĭ vom pune'o 'n locul meŭ
Ca sĕ dórmă somnul greŭ
Bădiţă, bădiţă!



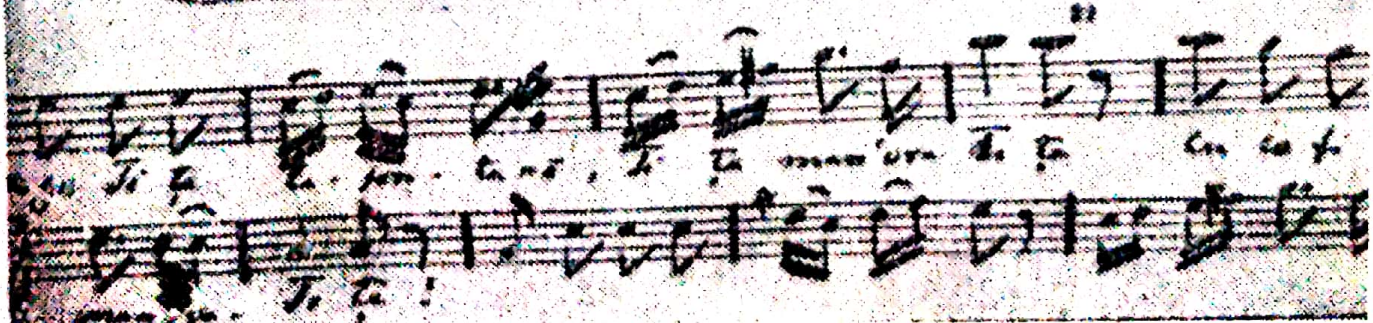
TIȚA

Merge Tița la fôntână
Tița, mîndra Tița!
Cu cofița într'o mână
Tița, mîndra Tița.
Și tot merge ea cântând
Floricele culegênd,
Floricele lepădând;
Când voĭniciĭ le-or culege
De eĭ dorul sĕ se lege.
Când or da se le miróse
Sĕ le intre doru 'n óse!
Tițo, Tițo copiliță
Cu sîn alb de porumbiță,
Nu da foc inimilor,
Dă pace voĭnicilor
Că tu ĭ da peste-un păcat
Cu marghĭolul cel din sat![1]
Tița rîde și nu crede,
Dar marghĭolul sĕ repede
Ș'o urmează cât colea...
Vaĭ de dênsa, vaĭ de ea!
Tițo, Tițo, nu maĭ plânge
El în brațe mi te stringe
Cu tot dorul satuluĭ,
Cu focul bărbatuluĭ!

NOTE

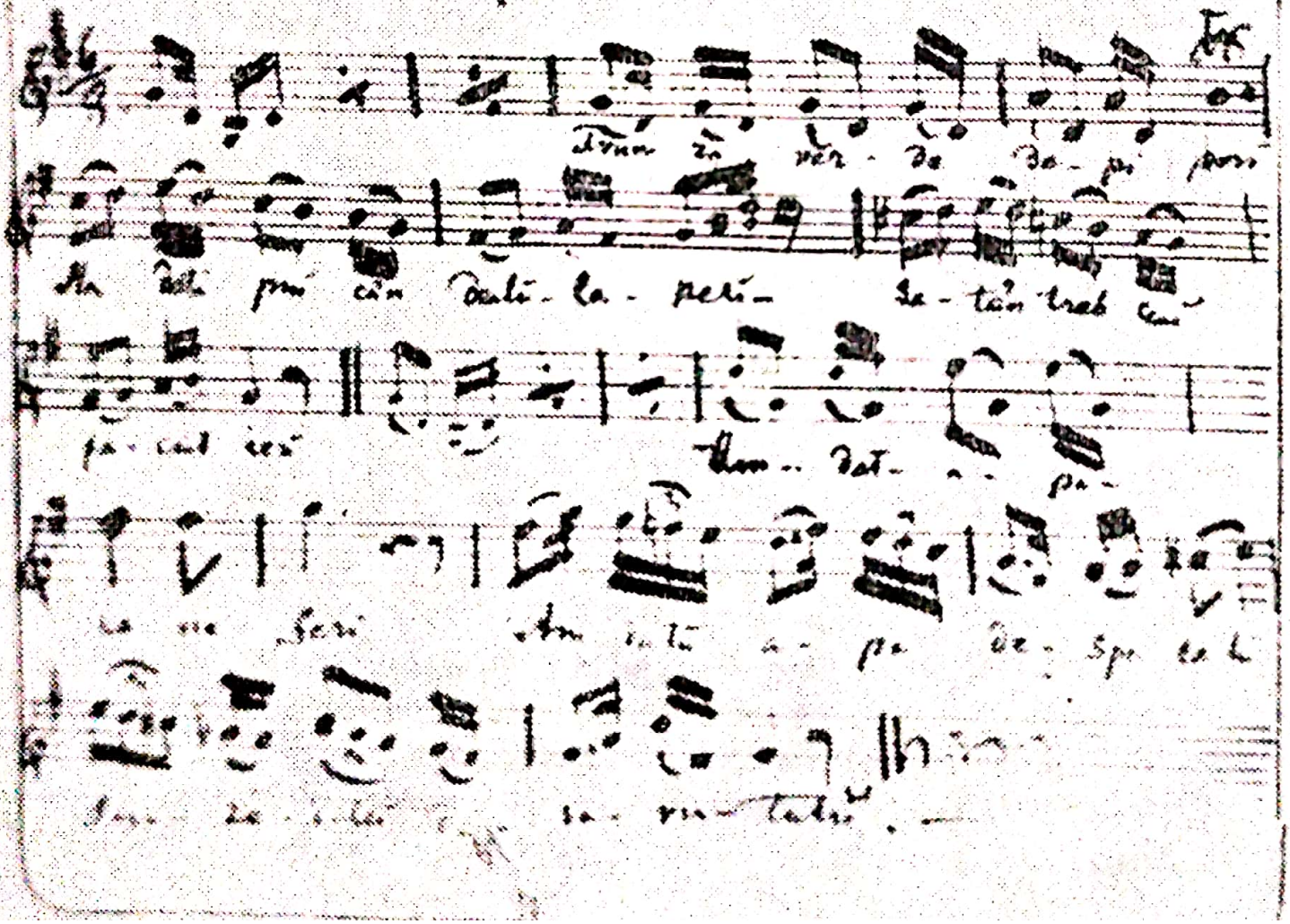
[1] *Cu marghĭolul cel din sat.*

Marghĭol însemnéză un tinĕr, înghimpat și vênător de inimĭ femenștĭ. Se ḑice de o persónă ce e mîndră de sine că se *marghĭolesce.*



FRUNȚĂ VERDE DE PIPERIŬ

« Frunță verde de piperĭ,
Haĭdeți puĭcă 'n deal la perĭ
Să te 'ntreb ce-aĭ făcut ierĭ?
— Am dat apă la neferĭ;
Am dat apă de spălat,
Buze dulcĭ de sărutat.
— Și la mine n'aĭ ghindit?
De păcat nu te-aĭ ferit?
— De cât sfîntă c'un mișel
Maĭ bine c'un voĭnicel.
Voĭnicul are noroc
Și cu dênsul trecĭ p'în foc!»



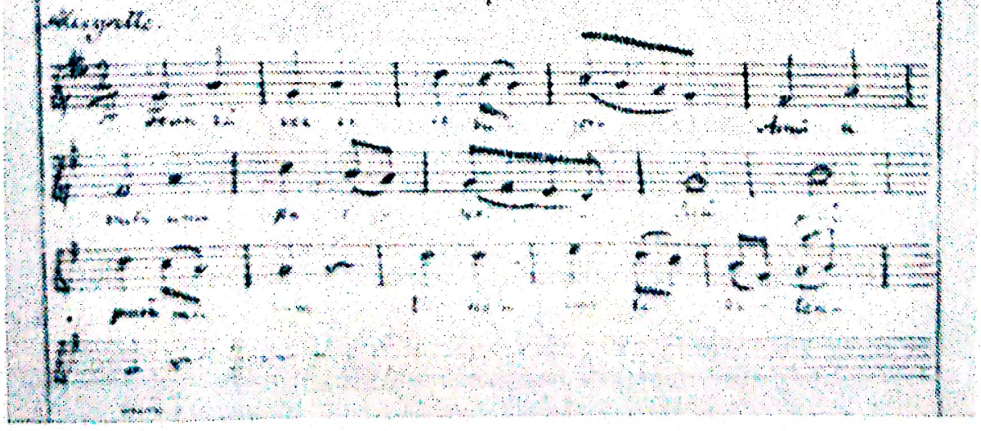
— Drum la deal (p. 277)
— Floricică-n foi albastră (p. 278)
— Aolică, d'aolică (p. 279)
— Fratele Răzneț (p. 280)
— Bolnavul (p. 281)
— Despărțirea (p. 282)
— Alta — Frunzuliță, iarbă neagră (p. 289)
— Mehedințeanul (p. 292—293)

VIII

PUIUȘORUL

Frunză verde de bujor,
Am avut un puiușor.
Puiu, puiu, puiu, puiu, puiu, puiu,
Vină 'n cuşcă să te puiu.
Puiuşorul a sburat
Şi cu lăcrimi m'aŭ lăsat.
Puiu, puiu etc.
Cum aş face ca să 'l prind
Inimióra să 'l aprind?

Puiu, puiu, puiu, etc.
De aş prinde puiuşorul
Pe loc i-aş frînge piciorul,
Puiu, puiu, puiu etc.
Şi i-aş face cuib în sîn,
Să nu 'mi mai fie hain.
Puiu, puiu, puiu, puiu, puiu, puiu,
Viu' la sînu-mi să te puiu!



c) *HORE DIN MOLDOVA*

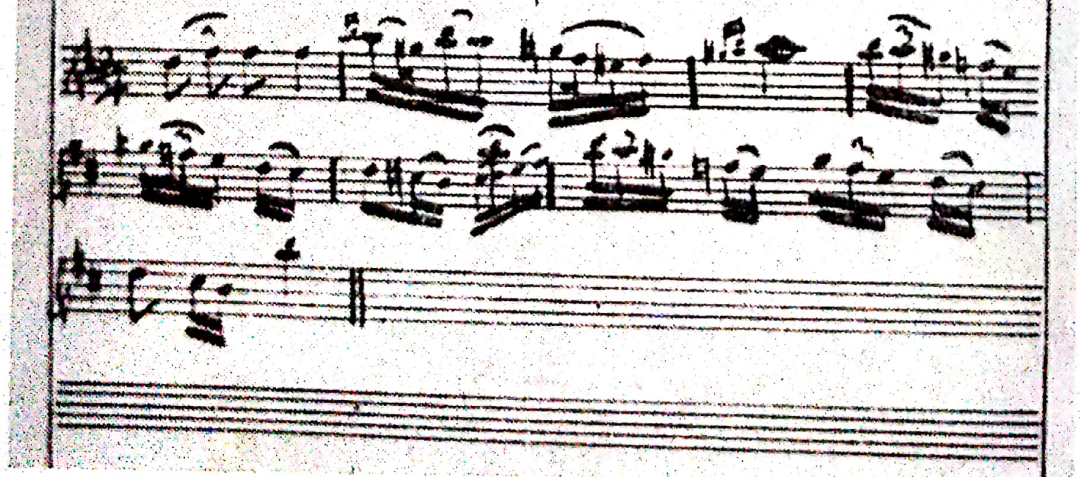
— Ileană (p. 324)
— Tița (p. 325)
— Frunză verde de piperiu (p. 328)
— Puișorul (p. 331)
— Rîndunica (p. 332)
— Hora țigănească — Arde-mă, frige-mă (p. 334)
— Fugi în colo (p. 339)
— Floarea din Pîrlaz (p. 340)
— Busuiocul (p. 341)
— Ean sui leleo (p. 342)
— Ean sui leleo (p. anexă)
— Femeea temută (p. 343)
— Sultana (p. 344)
— Lelița de la Munteni (p. 345)

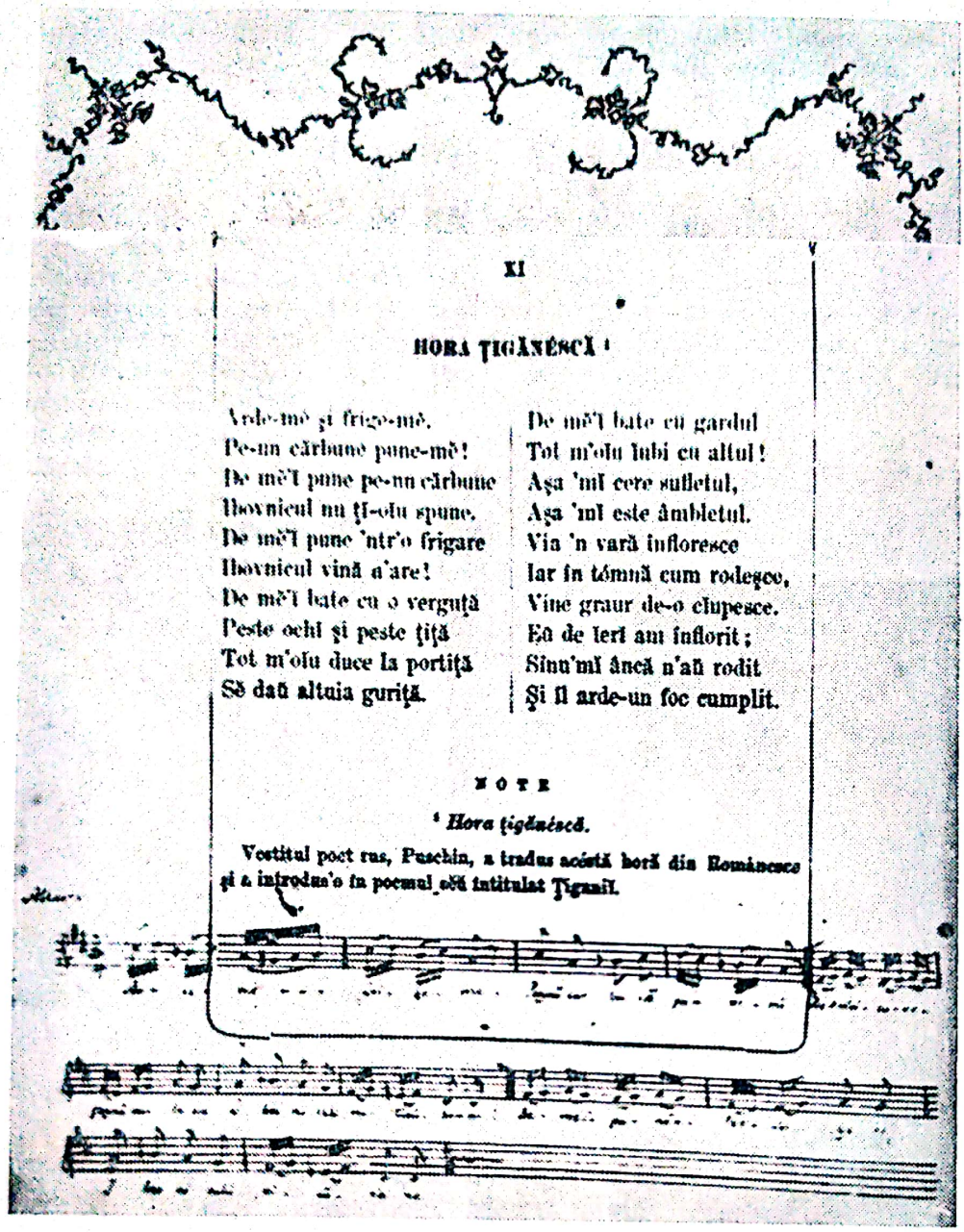
IX

RÎNDUNICA

Rîndunea cu albă créstă
Nu mai bate la feréstră
Că nu's fată și's nevastă.
Când eram la mama fată
Orî ce vrém făcém îndată,
Eară dacă m'am măritat
Bărbățelul m'a mustrat.
Cui e voia sĕ iubéscă

Vie 'n pórtă sĕ 'mĭ grăĭască;
Nu trimétă pe altul
Că altul âmple satul.
Vie singur furișat
Și 'ĭ daŭ dulce sărutat,
Și 'ĭ daŭ guriță tăcută,
Sĕ facem dragoste mută.





XI

HORA ŢIGĂNÉSCĂ [1]

Arde-mè şi frige-mè,
Pe-un cărbune pune-mè!
De mè'l pune pe-un cărbune
Ilovnicul nu ţi-olu spune.
De mè'l pune 'ntr'o frigare
Ilovnicul vină a'are!
De mè'l bate cu o verguţă
Peste ochi şi peste ţiţă
Tot m'olu duce la portiţă
Sè dau altuia guriţă.

De mè'l bate cu gardul
Tot m'olu iubi cu altul!
Aşa 'mi cere sufletul,
Aşa 'mi este âmbletul.
Via 'n vară înfloresce
Iar în tómnă cum rodeşce,
Vine graur de-o ciupesce.
Eŭ de ieri am înflorit;
Sînu'mi încă n'aŭ rodit
Şi îl arde-un foc cumplit.

NOTE

[1] *Hora ţigănéscă.*

Vestitul poet rus, Puschin, a tradus acéstă horă din Romînesce şi a introdus'o în poemul sĕŭ intitulat Ţiganii.

d) *HORE DIN ŢARA ROMÂNEASCĂ*

— Şapte fete (346)
— Marioara (p. 348)
— Aoleo ! Ce fuse asta (p. 352)
— Nevasta harnică (p. 353)
— Nevasta bătută (p. 354).

Aşadar, nici o melodie din Ardeal, nici o baladă din restul ţării. Faptul demonstrează că posesorul documentului era din Principatele Române (după interesul manifestat faţă de repertoriul notat) şi făcea parte din mediul orăşenesc (elimină din cercetare baladele ce nu se mai promovau în saloanele de la mijlocul secolului trecut).

Scanned with OKEN Scanner

Este deci, un document muzical uzual, orientat spre înregistrarea pieselor de circulaţie frecventă în mediul lăutăresc al saloanelor boiereşti.

2. Locul şi epoca redactării manuscrisului muzical

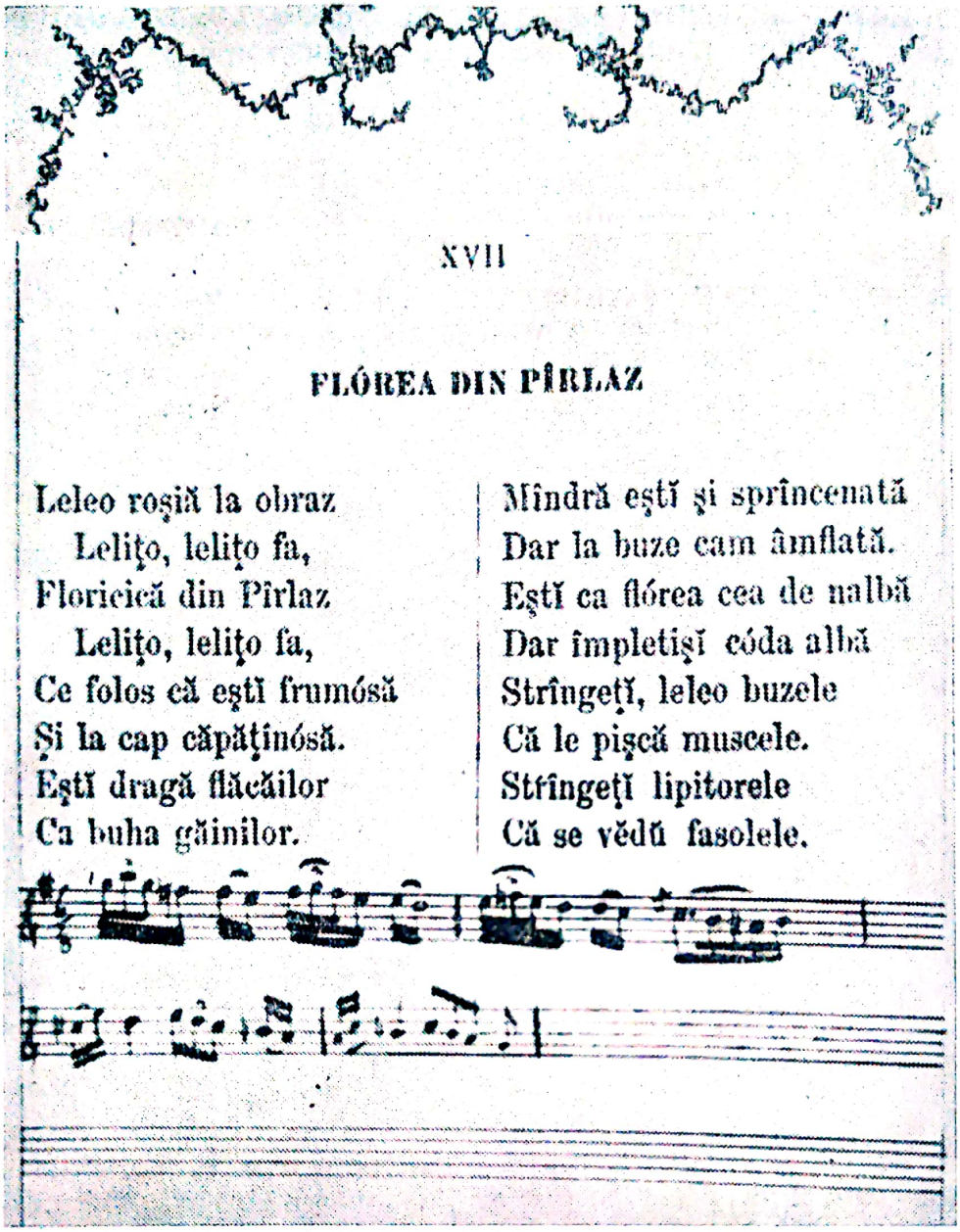
Este dificil de fixat cu exactitate locul unde s-a redactat partea muzicală, fiindcă manuscrisul indică cel puţin *trei autori* care au colaborat la realizarea documentului. Predominanţa repertoriului moldovenesc în colecţie, legăturile familiei Orleanu cu oraşele Iaşi şi Galaţi, păstrarea lucrării în colecţia gălăţencei Constantinescu-Orleanu pînă la sfîrşitul veacului XIX, donaţia posesoarei către Biblioteca din Galaţi — toate argumentele converg către Moldova ca loc al închegării manuscrisului. Deocamdată, după elementele grafologice sumare ale scrisului muzical, singura identificare — încă nesigură — pare cea de la cîntecul *Ileană*

XVI

FUGĬ ÎN COLO

Fugĭ în colo, vină 'ncóce;
Şeḑĭ binişor, nu'mĭ da pace.
Lasă-mĭ mâna, nu'mĭ o frînge
Ie-mĕ 'n braţe de mĕ strînge.

Vreĭ o flóre, nu-ţĭ daŭ flóre,
Na'ţĭ guriţă 'ndulcitóre.
Vreĭ ce vreĭ, eŭ vreŭ nu vreŭ
Şi-ţĭ daŭ tot sufletul meŭ!



XVII

FLÓREA DIN PÎRLAZ

Leleo roșiă la obraz
Leliţo, leliţo fa,
Floricică din Pîrlaz
Leliţo, leliţo fa,
Ce folos că eștĭ frumósă
Și la cap căpăţinósă.
Eștĭ dragă flăcăilor
Ca buha găinilor.

Mîndră eștĭ și sprîncenată
Dar la buze cam âmflată.
Eștĭ ca flórea cea de nalbă
Dar împletișĭ códa albă
Strîngeţĭ, leleo buzele
Că le pișcă muscele.
Strîngeţĭ lipitorele
Că se vĕdŭ fasolele.

(Hai Ileană la poiană): Gavriil Musicescu. Melodia notată — foarte apropiată ca discurs muzical de cea din *12 Melodii naţionale* — a fost armonizată de dirijorul corului metropolitan din Iași, fapt care nu ne poate scăpa în cercetarea de faţă.

Perioada cînd s-a realizat documentul este departe de a putea fi stabilită în funcţie de anul tipăririi colecţiei *Poesii populare ale Românilor*, și anume *după* 1866, data aceasta nepărînd concludentă. Pe de o parte fiindcă exemplarul nu are ștersături, greșeli de notaţie (deci melodiile au fost *transcrise* după ciorne mai vechi), elemente ce ar trăda o etapă îndelungată de adunare și transcriere folclorică, iar pe de altă parte din motive de ordin ortografic-literar în scrierea textelor. Astfel se păstrează *u* scurt, *é* pentru diftongul *ea*, vechea formă a literei *d (z)* și *ĕ* pentru *á*, deci o scriere *anterioară* lui 1866.

Şi totuşi, din confruntarea textelor tipărite de V. Alecsandri cu versurile ce însoţesc melodiile, se observă numeroase diferenţe : schimbări de cuvinte, omisiuni sau adăugiri de texte, chiar modificări substanţiale de sens a unor cuvinte. Fără a intra în detalii, dăm cîteva exemple edificatoare :

ORIGINALUL TIPĂRIT	MANUSCRISUL
a) Aoleo, frate Răsneţ ! Ce ne treci ca un drumeţ... *(Doine XLV)*	Aoleo, frate *răzleţ.* Ce ne treci ca un drumeţ...
b) Hai Ileană la poeană Ileană, Ileană ! Să săpăm o buruiană Ileană, Ileană ! Burueana macului Ileană, Ileană ! Ca s-o dăm bărbatului Ileană, Ileană ! *(Hore I)*	Hai Ileană la poeana Ileană, Ileană ! Să săpăm o buruiană Ileană, Ileană ! Burueana macului Ileană, Ileană ! Ca s-o dăm bărbatului Ileană, Ileană ! *Să se ducă dracului.* Ileană, Ileană !
c) Fugi în colo, vină-ncoace ; Şezi binişor, nu-mi da pace.. *(Hore XVI)*	Fugi în colo, vină-n coace, *Bădiţă, bădiţă* Şezi binişor, nu-mi da pace, *[Bădiţă, bădiţă].*
d) Unde-aud cucul cîntînd şi mierlele şuierînd... *(Doine XXXIX)*	*Cînd* aud cucul cîntînd, Şi *merluşca* şuierînd...

Din aceste exemple rezultă că muzicianul a scris melodiile şi versurile aşa cum le-a notat direct de la informator (cu adăugirea sau repetarea refrenului cîntecelor, de pildă), neţinînd seama de versiunea literară tipărită de V. Alecsandri. Este probabil că posesorul documentului a făcut să circule exemplarul pe la diferiţi folclorişti muzicali, urmărind completarea poeziilor cu muzica pieselor.

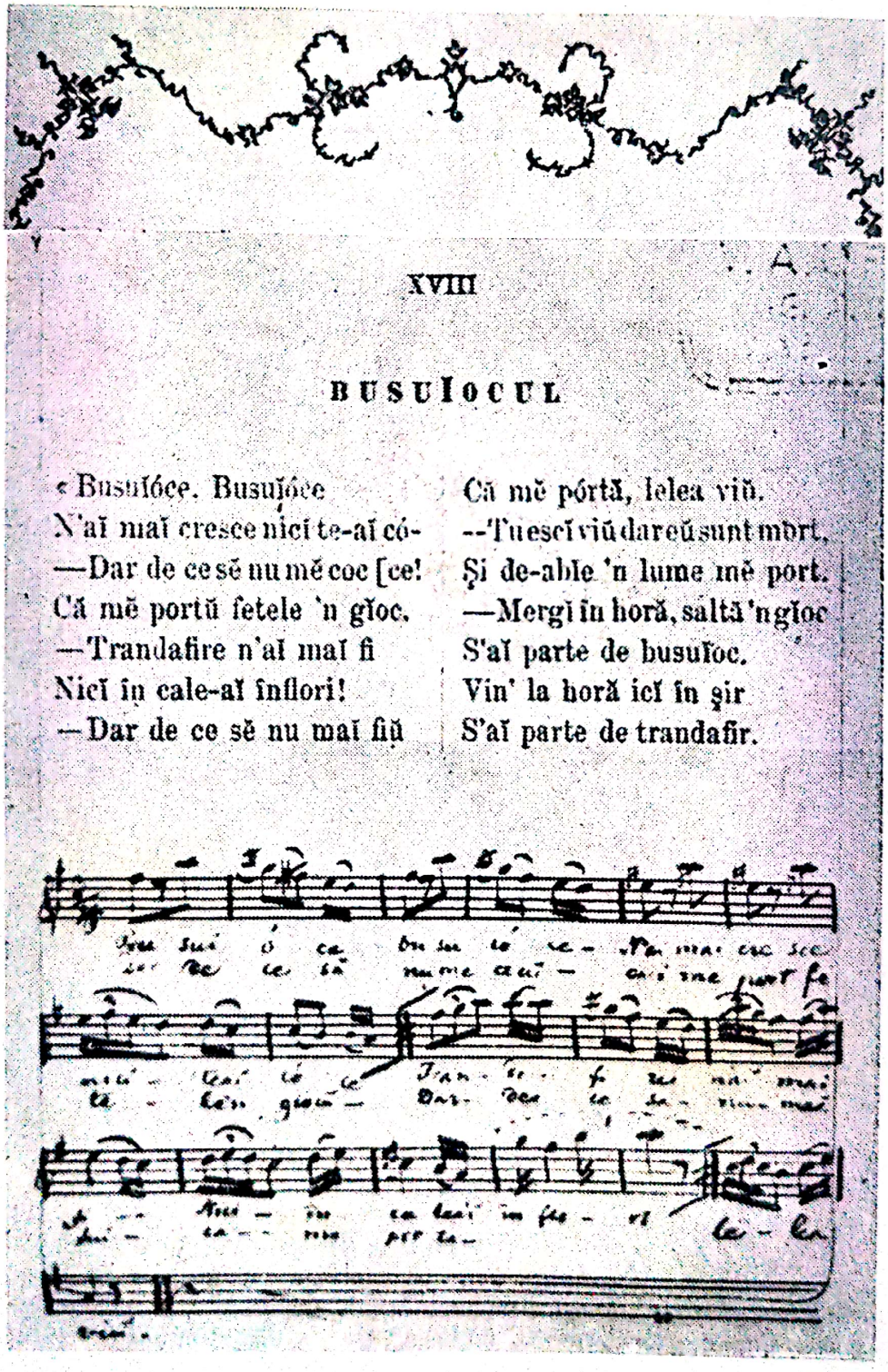
În lumina tuturor elementelor de mai sus, socotim că melodiile s-au inserat treptat între 1866—1880, scrierea de tranziţie a textelor (cu generalizarea fermă a alfabetului latin) pledînd pentru această epocă. Bineînţeles, că unele melodii au fost notate *anterior* tipăririi colecţiei *Poesii populare ale Românilor* şi transcrise ulterior în document.

3. Cine a fost proprietarul documentului ?

Fără îndoială un pasionat muzician. În primul rînd, folclorul *muzical* nu atrăgea la vremea aceea pe amatorii din Principate, fiindcă aceştia trebuiau să posede noţiuni tehnice de descifrare a textului muzical. În

Scanned with OKEN Scanner

al doilea rînd, există piese care au formule introductive sau refrene *fără* versuri şi chiar cîntece întregi *fără nici un fel de text (Rîndunica, Marioara, Ean sui leleo, Femeia temută, Floarea din Pîrlaz).* Este un argument hotărîtor că posesorul cînta la un instrument melodiile sau le solfegia perfect, fiind capabil să suprapună singur versurile populare.



XVIII

BUSUÏOCUL

« Busuïóce. Busuïóce
N'aï maï cresce nicï te-aï có-
—Dar de ce sĕ nu mĕ coc [ce!
Că mĕ portŭ fetele 'n gĭoc.
—Trandafire n'aï maï fi
Nicï în cale-aï înflori!
—Dar de ce sĕ nu maï fiŭ

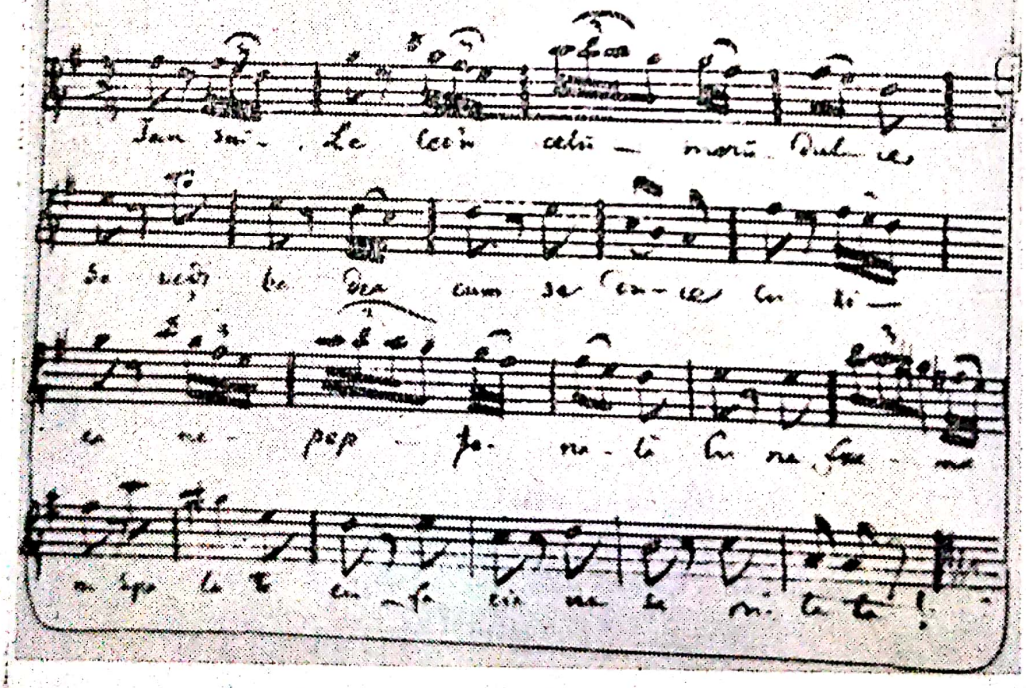
Că mĕ pórtă, lelea viŭ.
--Tu escï viŭ dar eŭ sunt mort,
Şi de-ablie 'n lume mĕ port.
—Mergï în horă, saltă 'n gĭoc
S'aï parte de busuïoc.
Vin' la horă icï în şir
S'aï parte de trandafir.

XIX

EAN SUĬ LELEO . . .

« Ean suĭ, leleo 'n cel mĕr dulce
Sĕ veḑĭ Badea cum se duce
Cu chica nepeptinată,
Cu naframa nespălată,
Cu facĭa uesărutată

— Vin' bădiță înapoĭ.
Maĭ vin' dragă pe la noĭ,
Chica peptinați-oĭu
Naframa spălați-oĭu
Facĭa sărutați-oĭu.»



Argumente hotărîtoare mai pot fi adăugate. Astfel, unele indicații tehnice de interpretare (de tipul „*bucata 1-a trebuie coborîtă cu o terția, adică totul în sol-mi minor*"), sau trimiterile frecvente ale transcriitorilor la unele melodii de circulație uzuală, care presupuneau cunoașterea temeinică a repertoriului popular-lăutăresc (la cîntecul *Ciobanul* se indică pe margine : „*pe această arie și cuvintele* Bolnavul" ; la doina

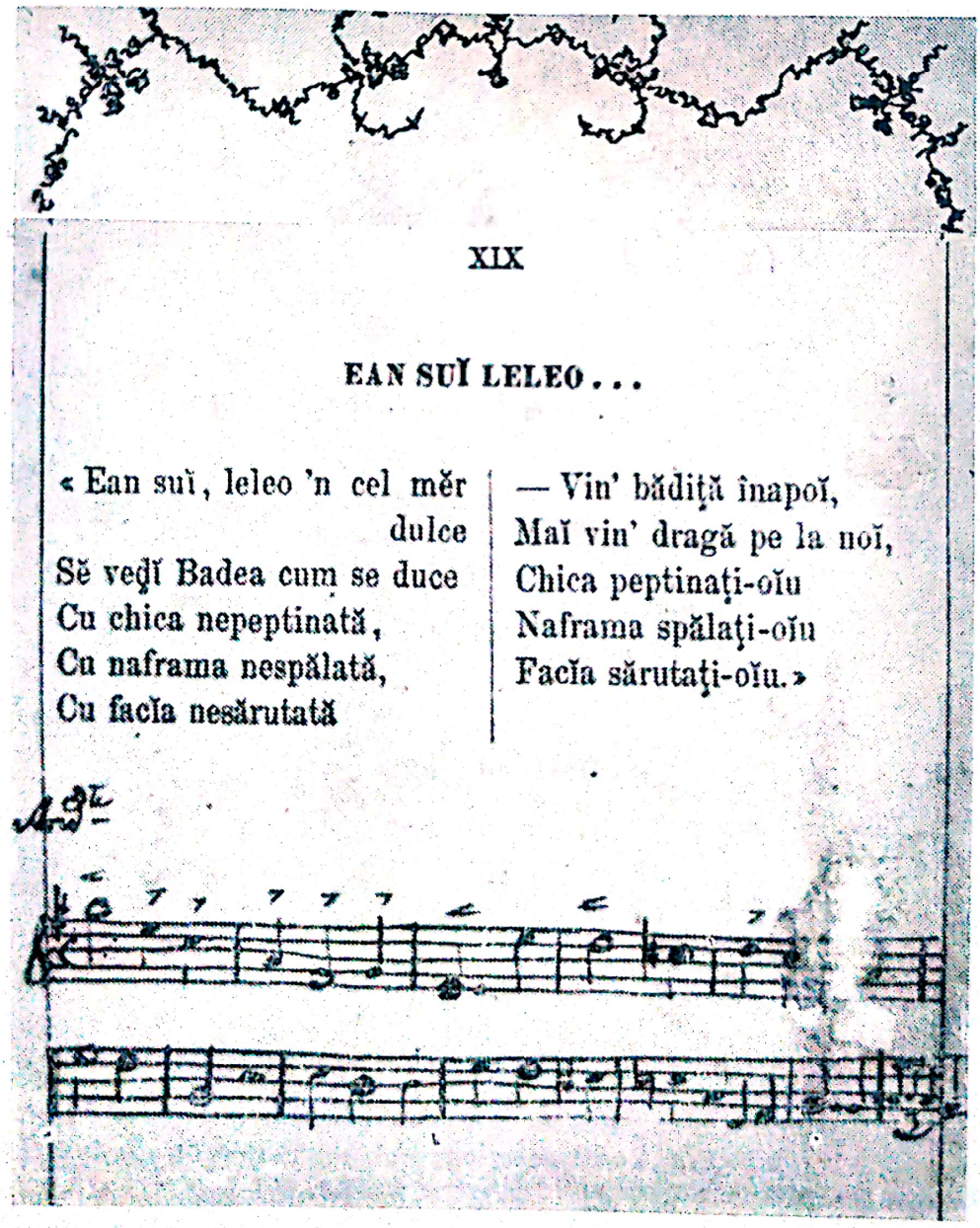
Scanned with OKEN Scanner

Mehedinţeanul se precizează : „*Pe Hora* Frunză verde leuştean“ ; la melodia *Fugi în colo* se deschide o paranteză ce trimite la cîntecul *Mamă, mamă, preuteasă),* merită a fi atent cîntărite în viitoarele cercetări.

Că manuscrisul muzical a servit şi ca instrument de lucru ne-o sugerează faptul că unele cîntece (*În zorii zilei de dimineaţă, Ţiţa*) au versurile incomplet transcrise, culegătorul punînd puncte, puncte, apelînd deci la experienţa şi practica muzicală a proprietarului în întregirea pieselor.

4. Autorii manuscrisului muzical

Din capul locului trebuie să conchidem că melodiile au fost notate de muzicieni cu experienţă artistică, siguranţa scrisului muzical fiind dovada cea mai evidentă a profesionalismului autorilor.

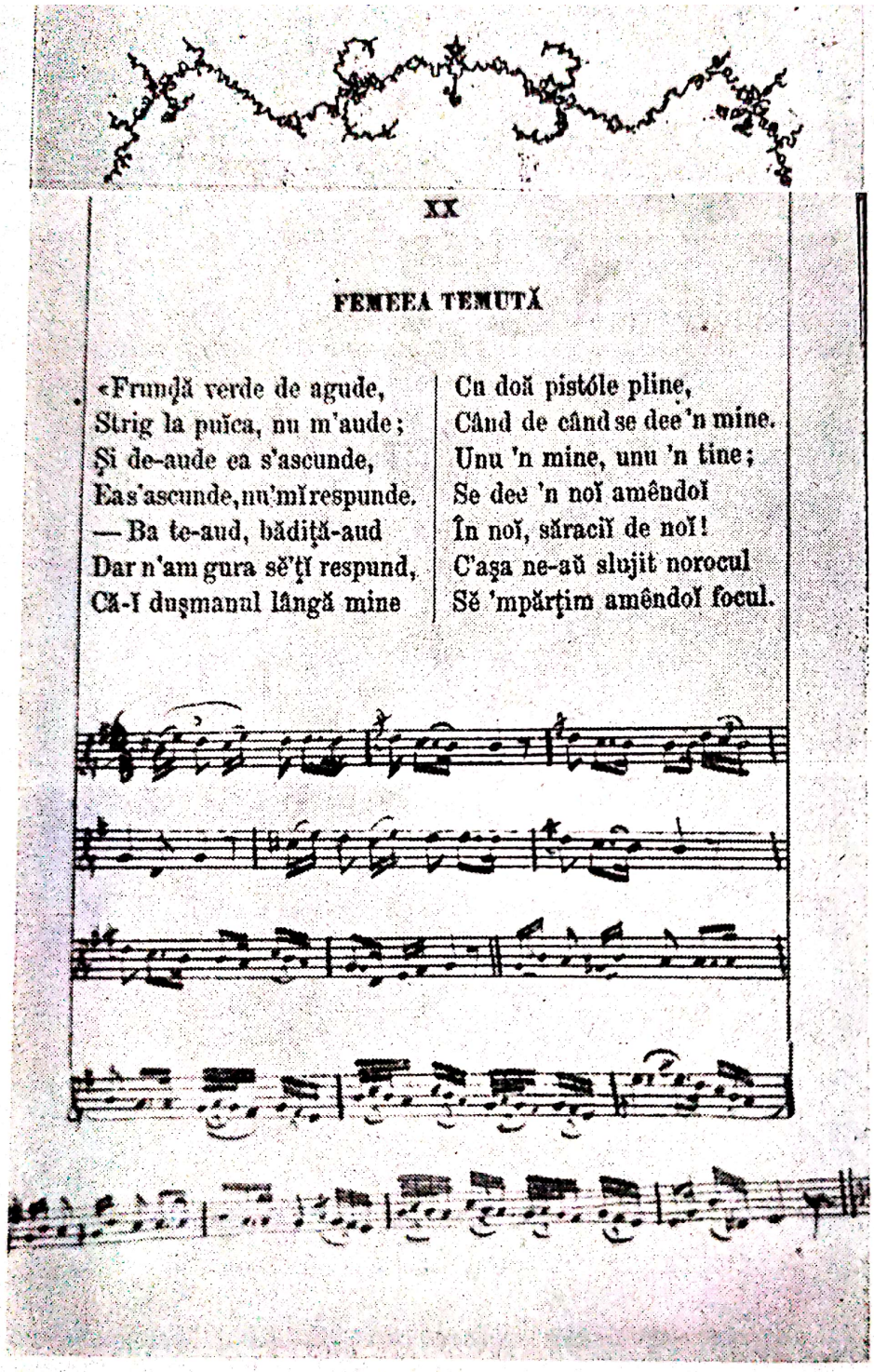


XIX

EAN SUĬ LELEO . . .

« Ean suĭ, leleo 'n cel mĕr dulce
Sĕ veḑĭ Badea cum se duce
Cu chica nepeptinată,
Cu naframa nespălată,
Cu facĭa nesărutată

— Vin' bădiţă înapoĭ,
Maĭ vin' dragă pe la noĭ,
Chica peptinaţi-oĭu
Naframa spălaţi-oĭu
Facĭa sărutaţi-oĭu. »



XX

FEMEEA TEMUTĂ

«Frunză verde de agude,
Strig la puĭca, nu m'aude;
Şi de-aude ea s'ascunde,
Ea s'ascunde, nu'mĭ respunde.
— Ba te-aud, bădiţă-aud
Dar n'am gura sĕ'ţĭ respund,
Că-I duşmanul lângă mine
Cu două pistóle pline,
Când de când se dee 'n mine.
Unu 'n mine, unu 'n tine;
Se dee 'n noĭ amêndoĭ
În noĭ, săracĭ de noĭ!
C'aşa ne-aŭ slujit norocul
Sĕ 'mpărţim amêndoĭ focul.

Indicaţiile de mişcare, de tempo, la începutul fiecărei piese (*Adagio, Allegro, Andante, Moderato, Presto, Allegretto*), confirmă limbajul comun între doi profesionişti : folclorist şi proprietar.

Menţiunile privitoare la tonalităţile unor cîntece, reprezintă o altă probă de profesionism.

Argumentul cel mai convingător, în stabilirea autorilor manuscrisului muzical din rîndurile creatorilor de superioară pregătire tehnică, rămîne fără îndoială migala şi scrupulozitatea notării, exactitatea detaliului, înregistrarea tuturor *ornamentelor melodice* atît de proprii folclorului românesc. Este poate cel mai complet sistem de notare al cîntecului nostru popular de la mijlocul secolului trecut, care ni s-a transmis pînă azi !

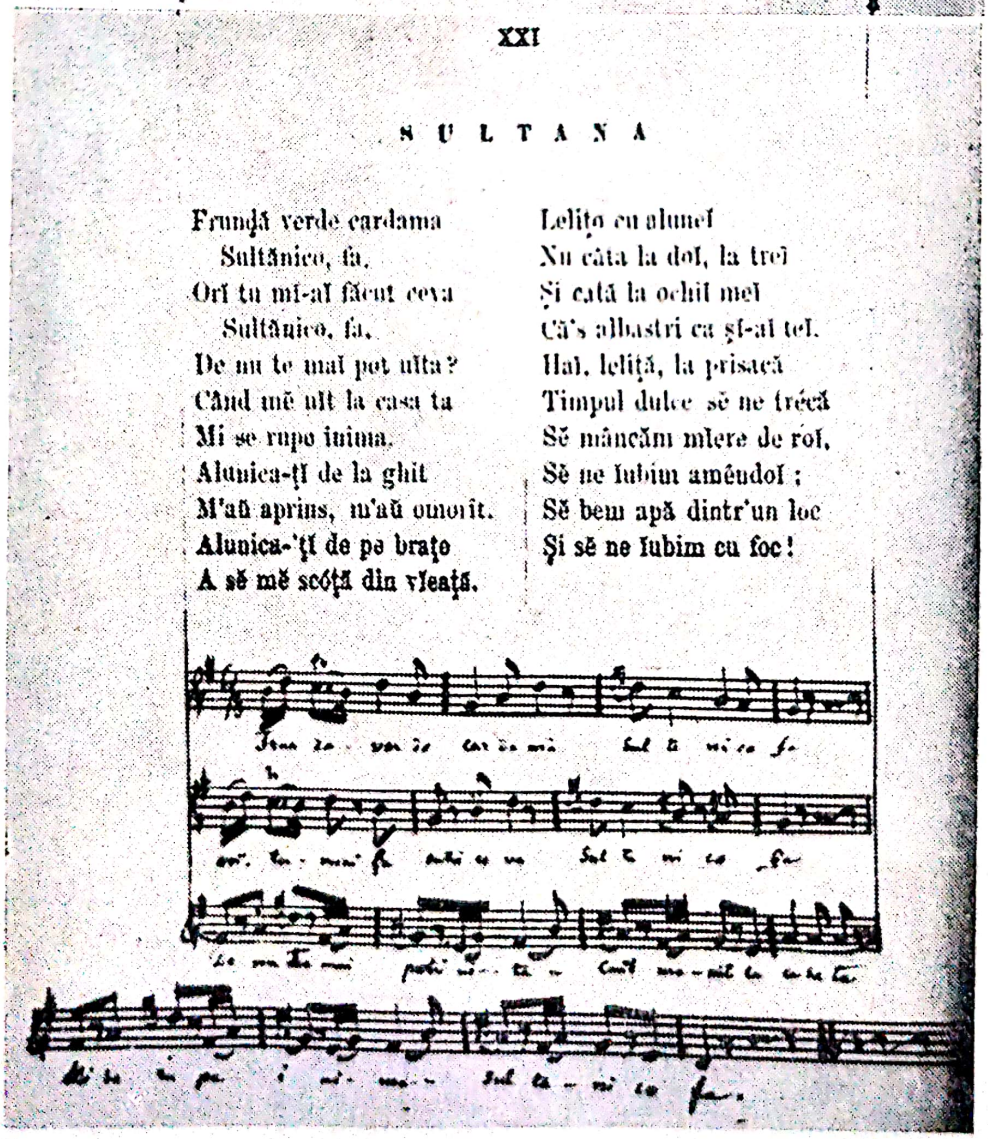
Îmbucurător ne apare şi faptul că — ţinînd seama de exactitatea transcrierii versurilor într-o perfectă limbă românească — autorii tre-

XXI

SULTANA

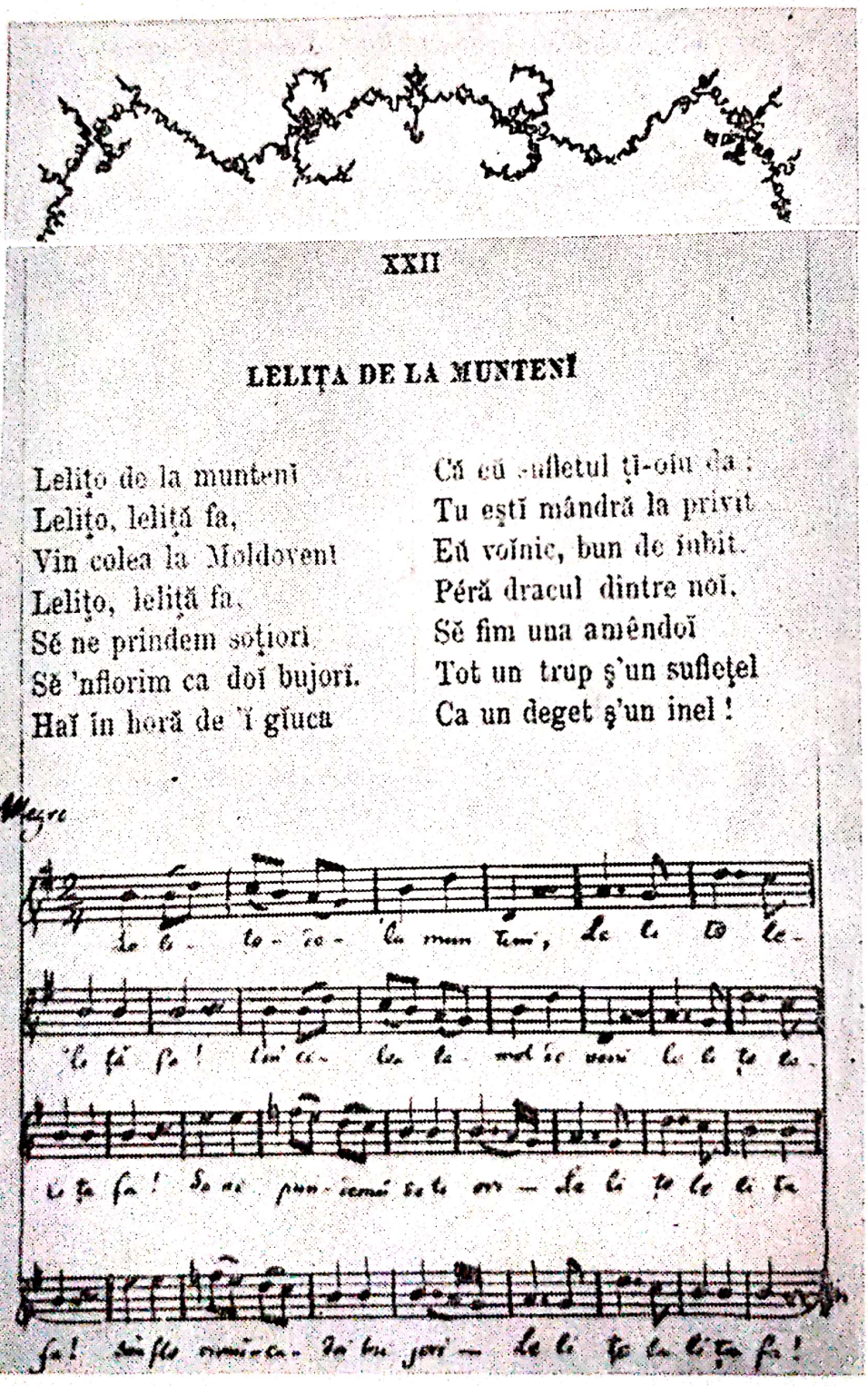
Frunză verde cardama
Sultănico, fa,
Ori tu mi-ai făcut ceva
Sultănico, fa,
De nu te mai pot uita?
Când mĕ uit la casa ta
Mi se rupe inima.
Alunica-ţi de la ghit
M'aŭ aprins, m'aŭ omorît.
Alunica-'ţi de pe braţe
A sĕ mĕ scóţă din vieaţă.

Leliţo cu alunel
Nu căta la doi, la trei
Şi cată la ochii mei
Că's albaştri ca şi-ai tei.
Haĭ, leliţă, la prisacă
Timpul dulce sĕ ne trécă
Sĕ mâncăm mlere de roĭ,
Sĕ ne iubim amêndoĭ ;
Sĕ bem apă dintr'un loc
Şi sĕ ne iubim cu foc !



buie considerați cu certitudine din *sînul creatorilor noștri*. Schimonosirile de cuvinte atît de proprii unor culegători străini ca Fr. Ruszitski, Alexis Gebauer, Pietro Mezzetti etc. sînt înlăturate din exemplarul *Poesii populare ale Românilor*.

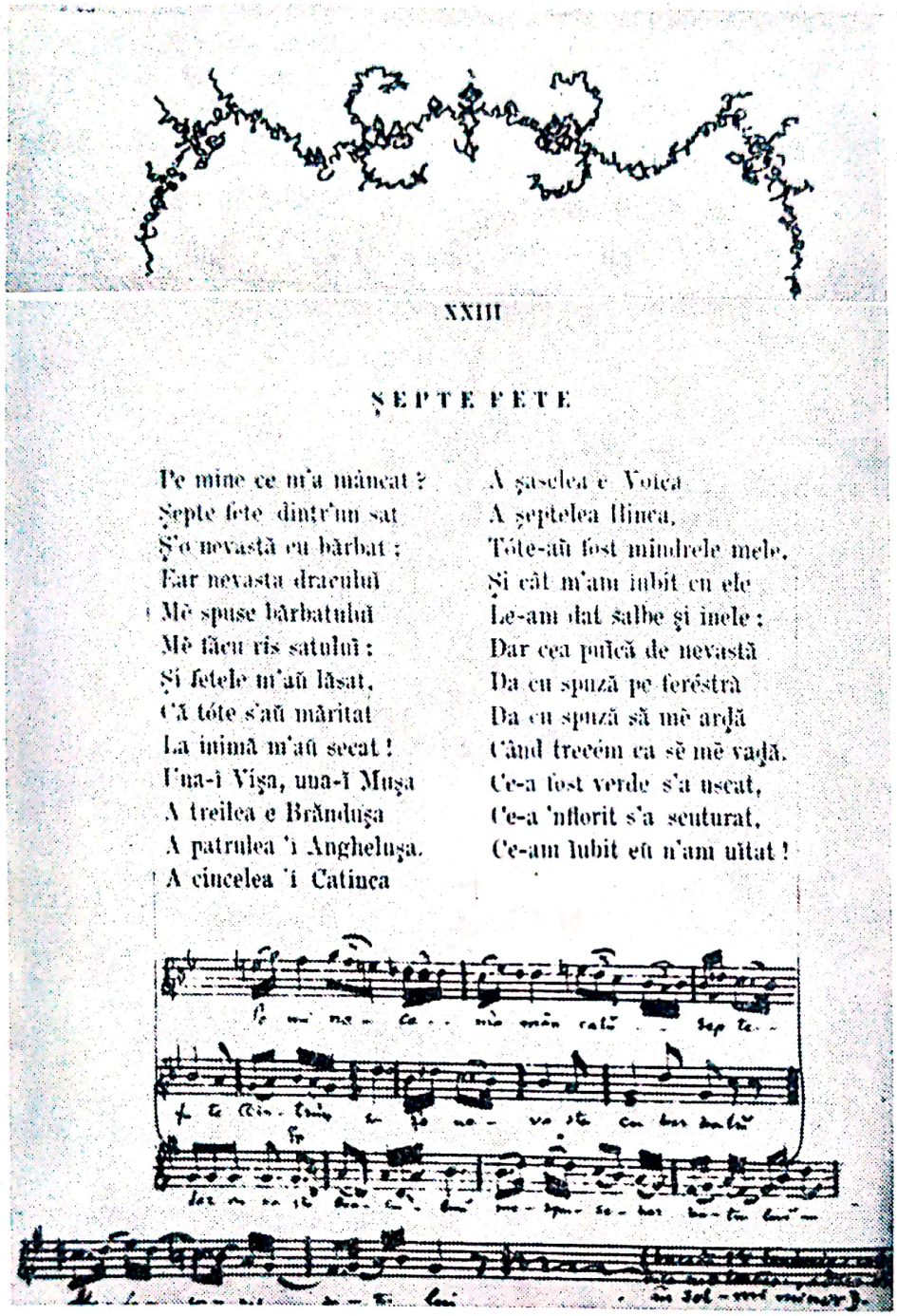
Faptul că melodiile apar notate pe portativ, ne determină să-i excludem chiar și pe unii psalți din investigația noastră viitoare. Așa cum au procedat Anton Pann, Gheorghe Ucenescu, Iraclie Porumbescu ș.a., aceștia ar fi preferat semiografia muzicii bizantine (semnele psal-



XXII

LELIȚA DE LA MUNTENÍ

Leliță de la munteni
Leliță, lelită fa,
Vin colea la Moldoveni
Leliță, lelită fa,
Sĕ ne prindem soțiori
Sĕ 'nflorim ca doĭ bujorĭ.
Haĭ în horă de 'i gĭuca
Că eŭ sufletul ți-oiu da ;
Tu eștĭ mândră la privit
Eŭ voĭnic, bun de iubit.
Péră dracul dintre noĭ.
Sĕ fim una amêndoĭ
Tot un trup ș'un sufleţel
Ca un deget ș'un inel !



XXIII

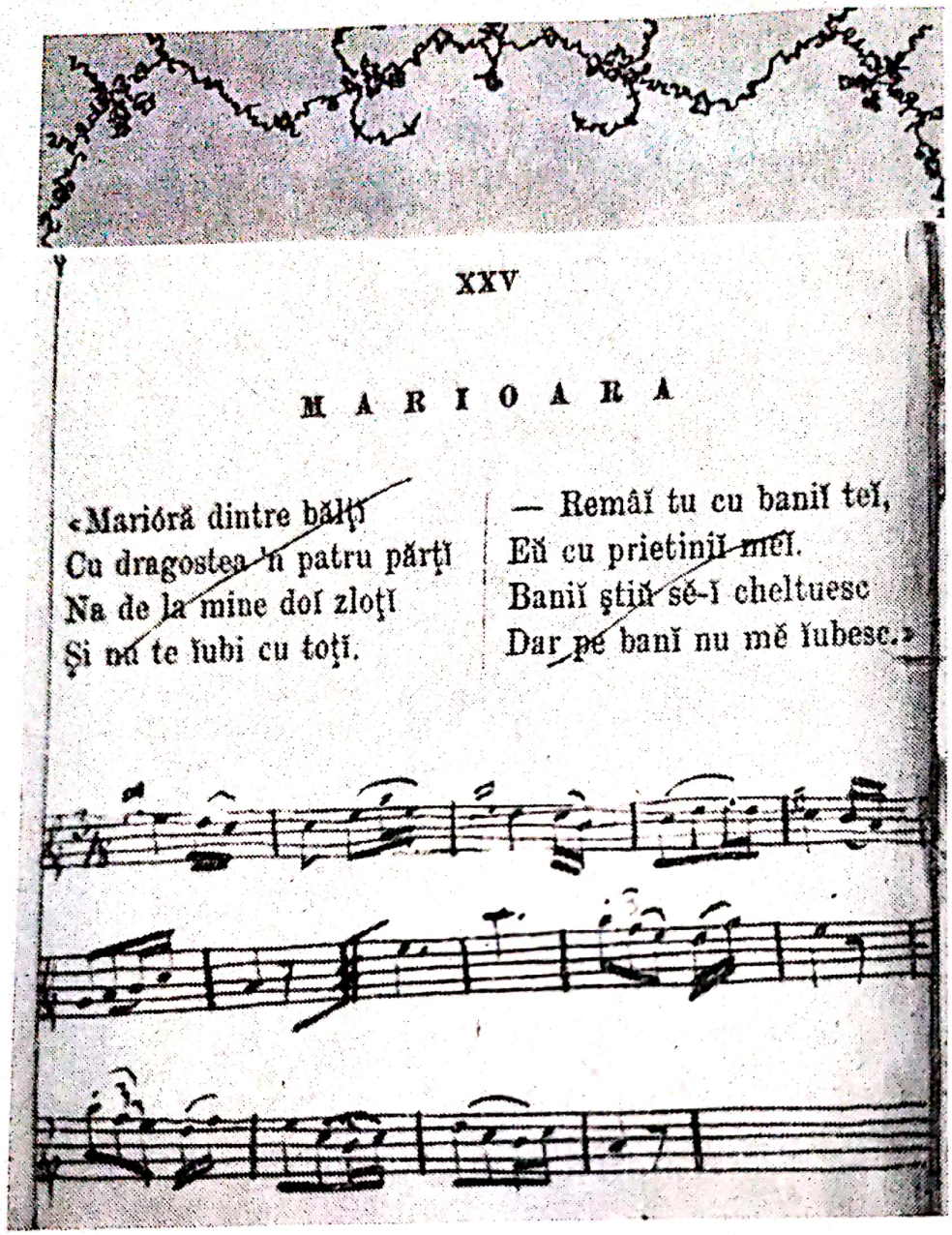
ȘEPTE FETE

Pe mine ce m'a mâncat ?
Șepte fete dintr'un sat
Ș'o nevastă cu bărbat ;
Far nevasta dracului
Mĕ spuse bărbatului
Mĕ făcu ris satului :
Și fetele m'aŭ lăsat,
Că tóte s'aŭ măritat
La inimă m'aŭ secat !
Una-i Vișa, una-i Mușa
A treilea e Brăndușa
A patrulea 'i Anghelușa.
A cincelea 'i Catinca
A șaselea e Voica
A șeptelea Ilinca.
Tóte-aŭ fost mândrele mele.
Și cât m'am iubit cu ele
Le-am dat salbe și inele :
Dar cea pulcă de nevastă
Da cu spuză pe feréstră
Da cu spuză să mĕ arză
Când trecém ca sĕ mĕ vază.
Ce-a fost verde s'a uscat,
Ce-a 'nflorit s'a scuturat,
Ce-am iubit eŭ n'am uitat !

tice) în notarea melodiilor populare. Iată de ce, în atenția cercetătorilor vor trebui să fie cuprinși compozitori cu preocupări folclorice de talia lui Gavriil Musicescu, Eduard Caudella, Teodor T. Burada, Basil Anastasescu etc.

5. Proveniența repertoriului. Informatorii

Materialul muzical provine din surse diferite : lăutari, vechi manuscrise, diferiți informatori muzicali. Ceea ce reprezintă însă un cîștig pentru refacerea repertoriului popular românesc de odinioară, rămîne



XXV

MARIOARA

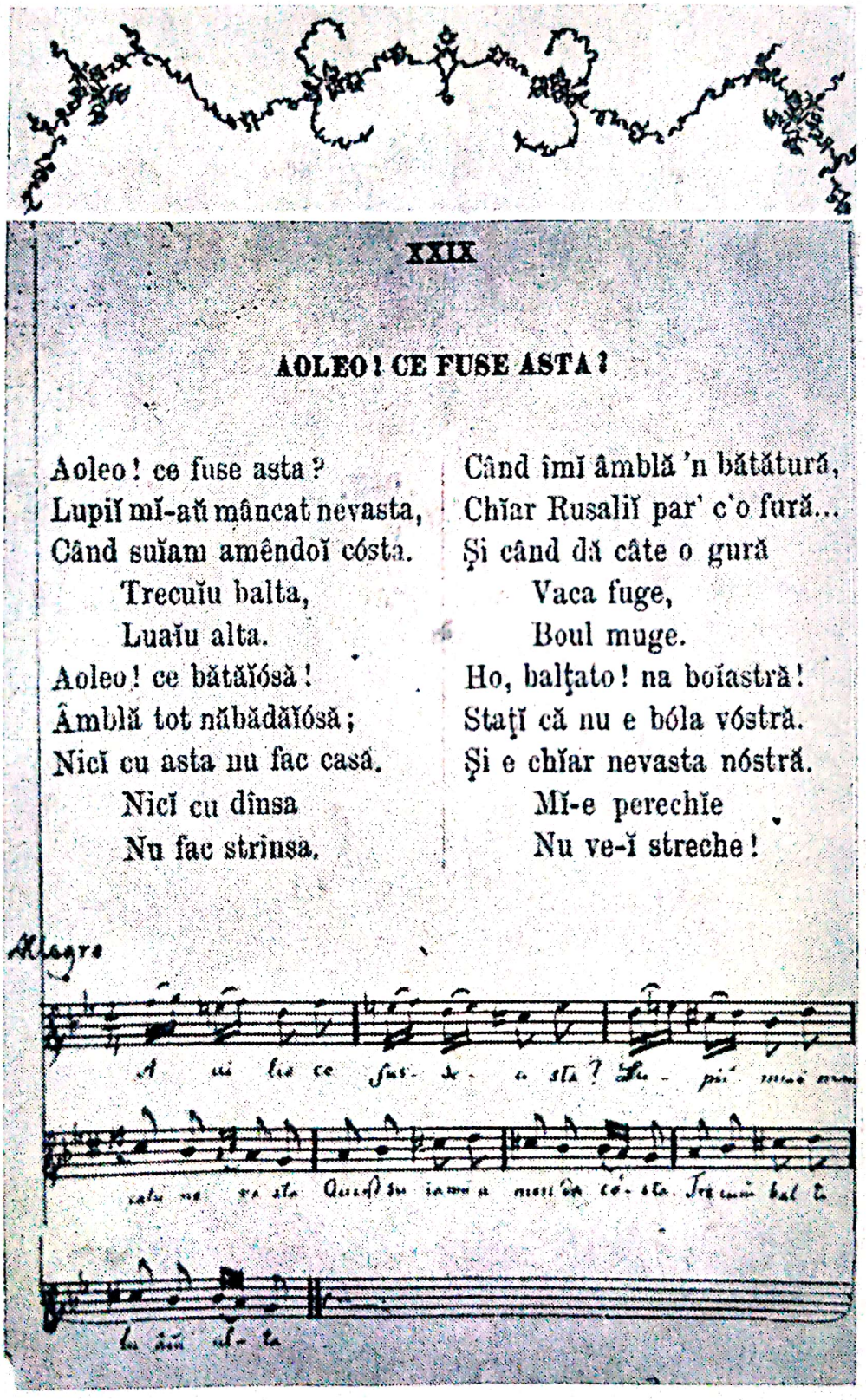
«Marióră dintre bălţĭ
Cu dragostea 'n patru părţĭ
Na de la mine doĭ zloţĭ
Şi nu te ĭubi cu toţĭ.

— Remâĭ tu cu baniĭ teĭ,
Eŭ cu prietiniĭ meĭ.
Baniĭ ştiŭ sĕ-ĭ cheltuesc
Dar pe banĭ nu mĕ ĭubesc.»

faptul că melodiile notate în *Poesii populare ale Românilor* nu sînt copiate de pe tipăriturile de folclor din sec. XIX. Chiar dacă se pot face unele apropieri cu piesele deja cunoscute din colecţiile lui Fr. Ruszitski *(Arde-mă, frige-mă)*, Anton Pann, H. Ehrlich, Carol Miculi, I. A. Wachmann etc. totuşi materialul folcloric din prezentul document îşi păstrează *ineditul*.

Faptul că melodiile *Floarea din Pîrlaz* şi *Arde-mă, frige-mă* făceau parte din repertoriul permanent al lui Barbu Lăutarul, că *Frunză verde de piperiu* figura între piesele de căpătîi ale lui Niculae Picu, nu pot duce cu certitudine la concluzia că aceşti mari lăutari ai epocii au furnizat direct materialul din culegerea lui V. Alecsandri. Dimpotrivă : diferenţele între melodiile deja cunoscute şi cele de faţă constituie un argument de excludere al susnumiţilor muzicanţi populari. Totuşi, informatorii

principali rămîn numai lăutarii oraşelor. Pledează pentru această ipoteză atît repertoriul notat, cît mai ales configuraţia şi structura melodiilor (cu nelipsitele secunde mărite etc.).



XXIX

AOLEO! CE FUSE ASTA!

Aoleo! ce fuse asta?
Lupiĭ mĭ-aŭ mâncat nevasta,
Când suĭam amêndoĭ cósta.
Trecuĭu balta,
Luaĭu alta.
Aoleo! ce bătăĭósă!
Âmblă tot năbădăĭósă;
Nicĭ cu asta nu fac casă.
Nicĭ cu dînsa
Nu fac strînsa.

Când îmĭ âmblă 'n bătătură,
Chĭar Rusaliĭ par' c'o fură...
Şi când dă câte o gură
Vaca fuge,
Boul muge.
Ho, balţato! na boĭastră!
Staţĭ că nu e bóla vóstră.
Şi e chĭar nevasta nóstră.
Mĭ-e perechĭe
Nu ve-ĭ streche!

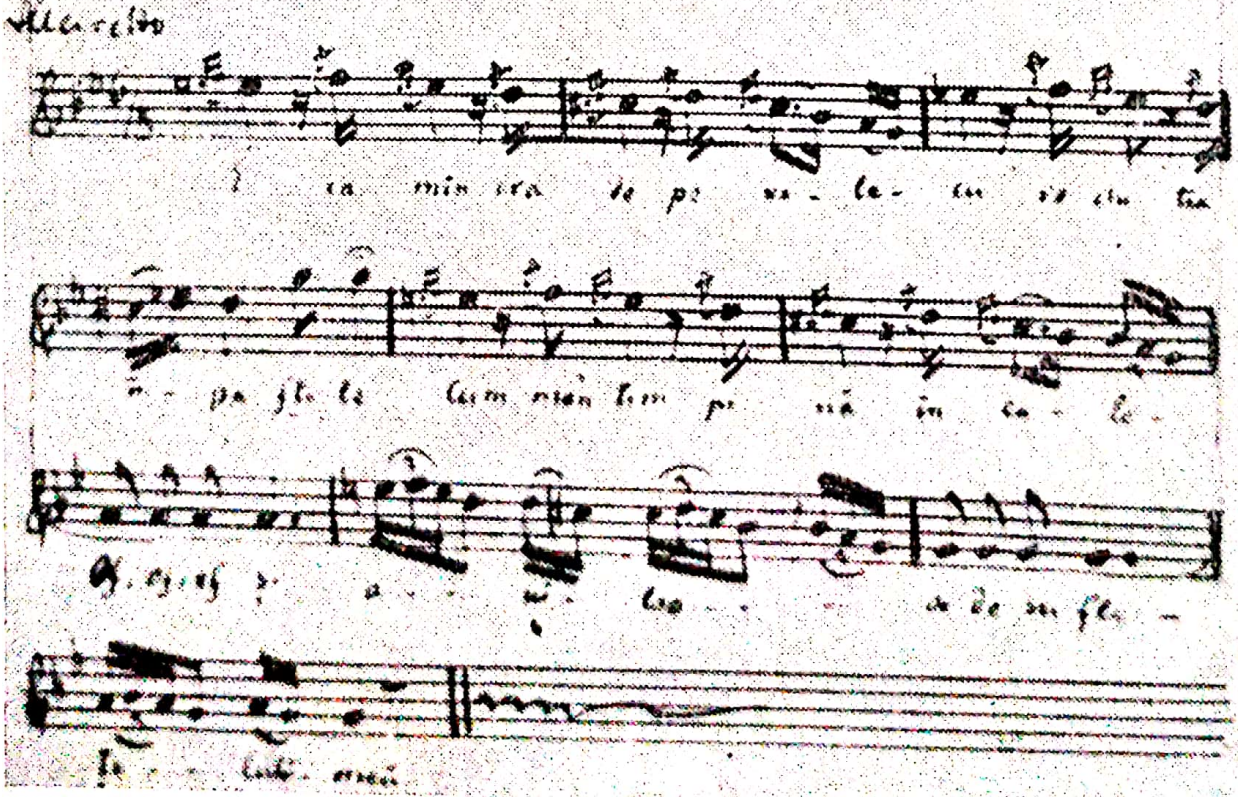
Allegro

XXX

NEVASTA HARNICĂ

Ĕea mîndra de pe vale!
Cu rochiţa în paştale
Cum mĕ 'ntîmpină în cale.
Of, of, of şi aoleŭ,
Arde sufleţelul meŭ!
Ea alérgă 'n fuga mare
Seceră orz de prînḑare,
Şi 'l usucă 'ntr'o căldare.
Of, of, of şi aoleŭ
Arde sufleţelul meŭ!

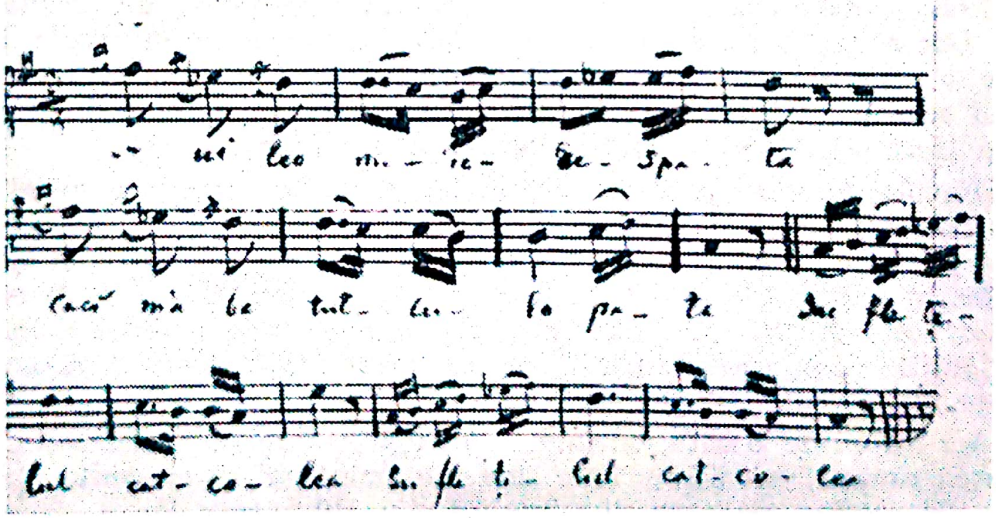
Până un copil se sugă
Se asvîrle ca virlugă
Şi rîşnesce tot în fugă.
Of, of, of şi aoleŭ,
Arde sufleţelul meŭ!
Într'o clipă ea frămîntă,
Se roşesce, se 'nferbîntă
Şi de bucurie cântă.
Of, of, of şi aoleŭ,
Arde sufleţelul meŭ!



XXXI

NEVASTA BĂTUTĂ

Aoleŭ! mĕ-mĕ dóre spata,
Că m'a bătut cu lopa-pata
Sufleţelul cât colea.
Aoleŭ! mĕ-mĕ dóre ghîtul
Că m'a bătut reŭ urîtul.
Sufleţelul cât colea.
Aoleŭ! mĕ-mĕ dóre mâna
Că m'a bătut cu pră-prăjina.
Sufleţelul cât colea.
Aoleŭ! mĭ-a-mĭ-a frînt picĭo-
Că m'a bătut cu lo-toporul
Sufleţelul cât colea.
Aoleŭ! mĕ-mĕ dóre şoldul
C'a dat în mine cu-cu boldul
Sufleţelul cât colea.
Aoleŭ! mĕ-mĕ dóre cotul
C'a dat cu lemnul ne-netotul
Sufleţelul cât colea.
Aoleŭ! mĕ-mĕ dóre capul
Că m'a lovit cu pro-proţapul.



Prin faptul că diferenţele de scriitură indică cel puţin trei persoane care au contribuit la închegarea fondului de cîntece, s-ar putea ca unele melodii să fi fost comunicate în *scris* posesorului exemplarului, la fel cum V. Alecsandri a primit destule versuri prin corespondenţă.

Scanned with OKEN Scanner

6. Valoarea culegerii muzicale

Raritatea colecţiilor de folclor muzical românesc înainte de 1880 conferă recentului document o valoare ştiinţifică şi artistică deosebită. Ne aflăm deci în posesia unui nou izvor de cîntece populare, capabil să realizeze — datorită numelui lui V. Alecsandri şi contribuţiei sale literare — o carieră internaţională. În măsura în care muzicologia românească, pornind de la ecoul mondial al colecţiei *Poesii populare ale Românilor*, va şti să adauge — la răsunetul literar — şi pe cel muzical, le va putea impune folcloristica noastră la nivelul culturilor de îndelungată tradiţie artistică.

Dispunînd deja de consacrarea universală a colecţiei Alecsandri încă din secolul trecut [14], muzica românească are posibilitatea să-şi revendice acea prioritate în folcloristica internaţională, prestigiu pentru care s-a luptat atît de mult Teodor T. Burada. Căci documentul din Biblioteca *V. A. Urechia* din Galaţi dispune de superioare valenţe muzicale şi mai ales ştiinţifice, demne de a fi apreciate la înălţimea obiectivă a valorii lor.

Desigur că la difuzarea largă a documentului se află avantajul notării melodiilor pe *portativ* (ceea ce cu siguranţă va înlesni pătrunderea materialului în contextul folcloristicii europene).

Aşadar, ne aflăm în faţa *primei* culegeri muzicale româneşti în notaţie muzicală apuseană, care renunţă la aranjamentul pianistic, răspunzînd unor *criterii ştiinţifice* de notáre a folclorului. În felul acesta, faza romantică a primilor culegători din secolul XIX (Fr. Ruszitski, Eftimie Murgu, I. A. Wachmann, Carol Miculi, N. Stelleanu, Alexis Gebauer, A. H. Ehrlich, Al. Berdescu, D. Vulpian) este depăşită.

Sigur că melodii populare pe un singur sistem muzical (linie melodică) s-au notat şi înainte de această colecţie. Franz Joseph Sulzer a tipărit chiar acea *Tabulă* la Volumul II din *Geschichte des transalpinischen Daciens...*, dar aci avem de-a face cu *exemple muzicale* izolate, menite să ilustreze un text, nu cu o colecţie de folclor gîndită ca atare. Tocmai acest caracter *unitar* al exemplarului *Poesii populare ale Românilor* conferă o valoare deosebită documentului nostru.

Dincolo de superioritatea concepţiei ştiinţifice care a generat întocmirea culegerii muzicale, se situează *ineditul melodiilor*. Ne aflăm în posesia unui nou mănunchi de piese muzicale, care vor intra în circuitul cercetării şi valorificării artistice. Desigur, că unele cîntece pot fi *variante* ale unor melodii tip. Cu atît mai pasionante se vor dovedi în viitor investigaţiile comparative, prezentul material sonor oferind garanţii superioare faţă de alte culegeri tipărite.

Aci intervine o altă calitate a prezentei colecţii de cîntece : superioritatea notaţiei muzicale. Este una din principalele exigenţe ale culegerilor de folclor, pe care documentul din Biblioteca *V. A. Urechia* îl evidenţiază cu prisosinţă. Fără a renunţa la ornamentele melodice şi departe de a „îndrepta" originalele, piesele din *Poesii populare ale Românilor* se impun prin seriozitatea şi probitatea notaţiei.

*

Scanned with OKEN Scanner

Poate că ar fi prematur să încercăm a desprinde acum unele concluzii, cînd abia semnalăm un document cu prea multe necunoscute. Dar, indiferent cine vor fi fost muzicienii care au contribuit la întregirea colecţiei literare a lui V. Alecsandri, cîteva aprecieri preliminare se impun.

Se poate acum susţine fără echivoc că textele populare au dispus iniţial şi de muzică. Şi ceva mai mult : că alegerea pieselor de către bardul din Mircești nu a fost deloc întîmplătoare, gustul său artistic şi competenţa certă în materie de folclor ajutîndu-l să selecteze un fond de reală valoare estetică.

În sfîrşit, muzicologia românească dispune de o colecţie de folclor riguroasă ca înregistrare sonoră, iar etnomuzicologia va putea să-şi extindă cercetările de pînă acum în direcţii noi (ne gîndim la o analiză comparată între concepţia literară şi cea muzicală de înregistrare şi publicare a folclorului în secolul trecut, la monografierea unor melodii populare de largă circulaţie în diferite regiuni ale ţării). Caracterul profesional al culegerii de faţă oferă premisele unor studii ştiinţifice asupra muzicii lăutăreşti, întemeiate pe bazele trainice ale observaţiei riguroase a materialului muzical de acum un veac.

Putem conchide fără exagerare că replica muzicală la *Poesii populare ale Românilor* nu rămîne cu nimic datoare textului literar. Colecţia lui Vasile Alecsandri îşi va găsi de acum înainte încă un mobil de popularizare menit să dezvăluie lumii nepreţuita comoară spirituală a poporului român.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste intonațiuni strane și curioase ce găsim nu găsim în melodiile altor popoare megieșite cu noi, a făcut pe ~~pianistul~~ distinsul arhitpianist A. Henri E.[1] ~~care a trăit~~ acest din Iași mai mulți ani la noi în țară să ne arate scrie în prefața ~~care~~ scrie în limba română și franceză făcut-o la colecțiunea sa de cântece naționale adunate de el și publicate în Viena la an. 1850, că: naționalitatea noastră se pronunță nu numai în limba ~~sa~~ și dobinile sale, ce și în muzica care se deosebește de ori care alta cunoscută până acuma, că caracterul muzical al ariilor române este tot ce e mai greu de a deprinde și de a înțelege dacă cineva nu le-a auzit cântate în țară de chiar de lăutarii pămintenii.[1]

Autorii ~~alor~~ cântecelor noastre populare n'au fost nicăiu muzicanți cari să lucreze dupăi regulele muzicale, ci au cântat după împrejurarile care'i predomina, cu ~~dar~~ accente duioase frumusețile vieții câmpenești, ~~plăcerile~~ și cu jale, amarul și mâhnirea ce aduceau năvălitorii peste holdele și căminele lor, cu accente vesele ~~[illegible]~~ împlinire unei ișfânge și ~~[illegible]~~ mulțimii bucurii sufletești.

1) Despre Em. Erlich iată ce ne spune ~~Albina~~ gazeta „Albina romînească" din 3. martie 1880: „Dacă rezultatul va respunde la începutul ast plin de nădejde, Moldova va avea în curând un artist muzical precum sânt Moschele, Halevy, Meerber și Ernst cari prin a lor talent extraordinar fac epocă în imperia armoniei. Em. Erlich, fiul unui negustor înaltean din Iași

1) Airs nationaux Roumains, transcrits pour piano, par Henri. [illegible]

TRIMITERI BIBLIOGRAFICE

1. **V. Alecsandri.** *Poesii populare ale Românilor.* Ediție îngrijită de D. Murărașcu. București, Ed. Minerva, 1971, p. XXXI.

2. Cota cărții : II 1669. Donația : Constantinescu-Orleanu. Titlul la înregistrarea lucrării : „*O parte din colecțiunea* POESII POPULARE *(cu note la sfîrșitul poesiilor). Fără pórtă* [copertă]" ; vezi : Catalogul general al cărților, manuscriselor și hărților din Biblioteca *V. A. Urechia.* București, 1890, Supliment 3, nr. 28984, p. 640. Aducem mulțumiri directorului bibliotecii, Nedelcu Oprea, care ne-a semnalat volumul, cu prilejul unei cercetări documentare la Galați, întreprinsă în 1974.

3. **Breazul, G.** *Alecsandri și muzica.* În : *Pagini din istoria muzicii românești,* Vol. 1. Ed. îngrijită și prefațată de Vasile Tomescu. București, Ed. muzicală, 1966, p. 235—257.

4. **V. Alecsandri.** *Poesii populare ale Românilor.* Adunate și întocmite de... Bucuresci, Tip. Lucrătorilor Asociați, MDCCCLXVI, p. 127.

5. **Porumbescu, Iraclie.** *Amintiri despre Vasile Alecsandri.* În : *Scrierile lui Iraclie Porumbescu...* de Leonida Bodnărescu, Cernăuți, 1898, p. 123.

6. *„Alecsis, fără a face multe dificultăți, după obiceiul diletanților, se așează dinaintea clavirului și ecsecută cu gust și precizie una din compunerile amicului său Charles Miculi, o simfonie elegantă asupra melodiilor românești".* apud G. Breazul, *op. cit.,* p. 245. Citatul nu lasă dubii că V. Alecsandri cunoștea perfect culegerea de folclor a lui Carol Miculi, muzicianul care își notase cîntecele de la lăutarii bucovinieni ai curții Hurmuzachilor.

7. **Porumbescu, Iraclie.** *Amintiri despre Vasile Alecsandri, op. cit.,* p. 128.

8. **Breazul, G.** *Alecsandri și muzica, op. cit.,* p. 255.

9. **Ehrlich, Alfred Heinrich.** *30 Jahre Künstlerleben.* Berlin, 1895, p. 216.

10. *Ibidem,* p. 216 (subsol).

11. Manuscris autograf, în cerneală. Colecția Alexandru Burada. Versiunea definitivă a studiului s-a tipărit în *Teodor T. Burada. Opere.* (I). Ed. critică de Viorel Cosma, București, Ed. muzicală, 1974, p. 298.

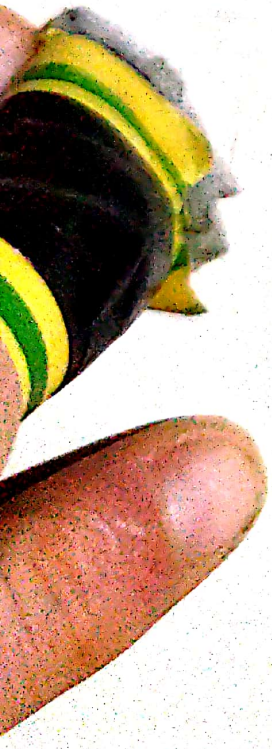
12. **V. Alecsandri.** *Poesii populare ale Românilor,* studiul *Alecsandri culegător de poezie populară* de D. Murărașcu, Buc. Ed. Minerva, 1971, p. XVII.

13. **Murărașcu, D.** *Alecsandri culegător de poezie populară, op. cit.,* p. XVII.

14. În documentatul studiu introductiv la colecția lui V. Alecsandri, istoricul literar D. Murărașcu prezintă un succint tur de orizont al ecoului internațional al volumelor de folclor ale bardului din Mircești. Nu puține poezii populare s-au tradus în limbile franceză, germană și engleză. Ast-

Scanned with OKEN Scanner

fel, A. Ubicini a publicat la Paris lucrarea *Ballades et chants populaires de la Roumanie* (1855), Henry Stanley a editat în engleză volumul *Rouman Antology or Selections of Rouman Poetry Ancient and Modern* (1856), Wilhelm von Kotzebue a tradus cîteva balade în *Rumänische Volkspoesie* (1857), iar G. Vegezzi Ruscalla a realizat o remarcabilă versiune italiană a povestirii în versuri *Înșir'te mărgărite* (1858). Toate au creat admirabilul climat de receptare al volumului din 1866, volum care a impus literatura populară românească în contextul universal.



Scanned with OKEN Scanner

fel, A. Ubicini a publicat la Paris lucrarea *Ballades et chants populaires de la Roumanie* (1855), Henry Stanley a editat în engleză volumul *Rouman Antology or Selections of Rouman Poetry Ancient and Modern* (1856), Wilhelm von Kotzebue a tradus cîteva balade în *Rumänische Volkspoesie* (1857), iar G. Vegezzi Ruscalla a realizat o remarcabilă versiune italiană a povestirii în versuri *Înşir'te mărgărite* (1858). Toate au creat admirabilul climat de receptare al volumului din 1866, volum care a impus literatura populară românească în contextul universal.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ELISABETA DOLINESCU

Un manuscris muzical inedit de la 1871

Preocupîndu-ne de latura istorică a creaţiei noastre populare, de procesul transformărilor pe care le-au suferit în decursul timpului diferite melodii care mai circulă şi astăzi [1], am depistat şi urmărit melodiile din tipăriturile şi manuscrisele muzicale aflate nu numai în arhivele şi bibliotecile din Bucureşti, ci şi din alte oraşe ale ţării. În cercetările întreprinse în arhivele din nordul Moldovei, ne-a atras atenţia un manuscris muzical din oraşul Botoşani, datat din anul 1871.

Manuscrisul se afla, în anul 1958, în biblioteca familiei avocatului şi muzicianului Petre Nicoleanu, fostul preşedinte al Societăţii „Armonia" din Botoşani, societate muzicală înfiinţată de compozitorul Alexandru Saint-Georges la 1883 [2]. În calitate de succesor la preşedinţia „Armoniei", pe care a condus-o timp de peste 20 de ani (1904—1927), Petre Nicoleanu a contribuit la ridicarea vieţii muzicale a oraşului prin numeroase concerte susţinute de membrii societăţii, cît şi de el însuşi. Bun violonist, el a cultivat, alături de muzica clasică, şi pe cea naţională, compunînd el însuşi romanţe, valsuri şi potpuriuri în stil naţional [3]. Ca şi compozitorii contemporani lui, Petre Nicoleanu s-a inspirat din creaţia populară a timpului şi mediului în care a trăit şi mai ales din creaţia orăşenească, cu care venea mai des în contact.

Folclorul orăşenesc avea o sferă largă, cuprinzînd creaţii de origine ţărănească, creaţii în stil popular ale lăutarilor şi, mai tîrziu, ale unor compozitori cu pregătire, cît şi „cîntecul de lume". Acest folclor circula intens fie pe cale orală, prin lăutari, fie prin manuscrise, pe calea unor caieţele cuprinzînd variate cîntece orăşeneşti, asemenea manuscrisului păstrat de Petre Nicoleanu.

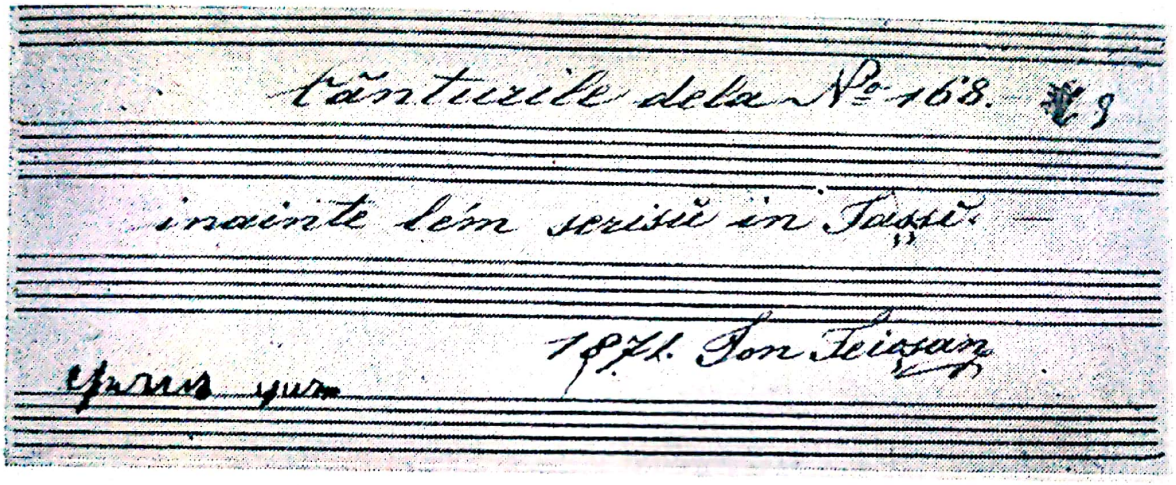
De altfel, atît poeziile cît şi melodiile răspîndite prin caieţele cu „cîntări desfătătoare", au devenit populare prin marea lor circulaţie în întreg secolul al XIX-lea. Aparţinînd acelei categorii de literatură „cvasi-folclorică" cum o numeşte Ovidiu Papadima [4], aceste producţii au avut într-adevăr cele mai strînse legături cu folclorul propriu-zis, adică cu creaţia orală populară, de la care împrumută frecvent imagini, teme poetice şi chiar creaţii întregi.

Literatura epocii cunoaşte cu sutele astfel de caieţele cu mici poezii, menţionate şi de Vasile Alecsandri, şi care se găsesc, în mare parte, în Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, secţia manuscrise. Pe de altă parte, un număr mai mic de manuscrise muzicale

conținînd piese din același fond „cvasi-folcloric“ se păstrează în Biblioteca „George Breazul“, precum și în alte biblioteci din țară sau colecții particulare.

Făcînd parte din această categorie de manuscrise muzicale, voluminosul caiet de cîntece la care ne referim cuprinde 185 de melodii, scrise cu cerneală neagră pe foaie de muzică. De format 26×14, manuscrisul este numerotat de la 1 la 212 pagini, după care urmează o anexă numerotată de la 1 la 77. Pe fila anterioară anexei este precizat conținutul acesteia : *Tabloulŭ de cîntările cuprinse în această carte.*

Autorul și anul îl aflăm scris pe pagina ultimă a melodiei nr. 185, care este nenumerotată : *Cănturile dela No. 168 inainte lém scrisŭ in Iassĭ.* Datat : *„1871. Ion Teioșan“.*



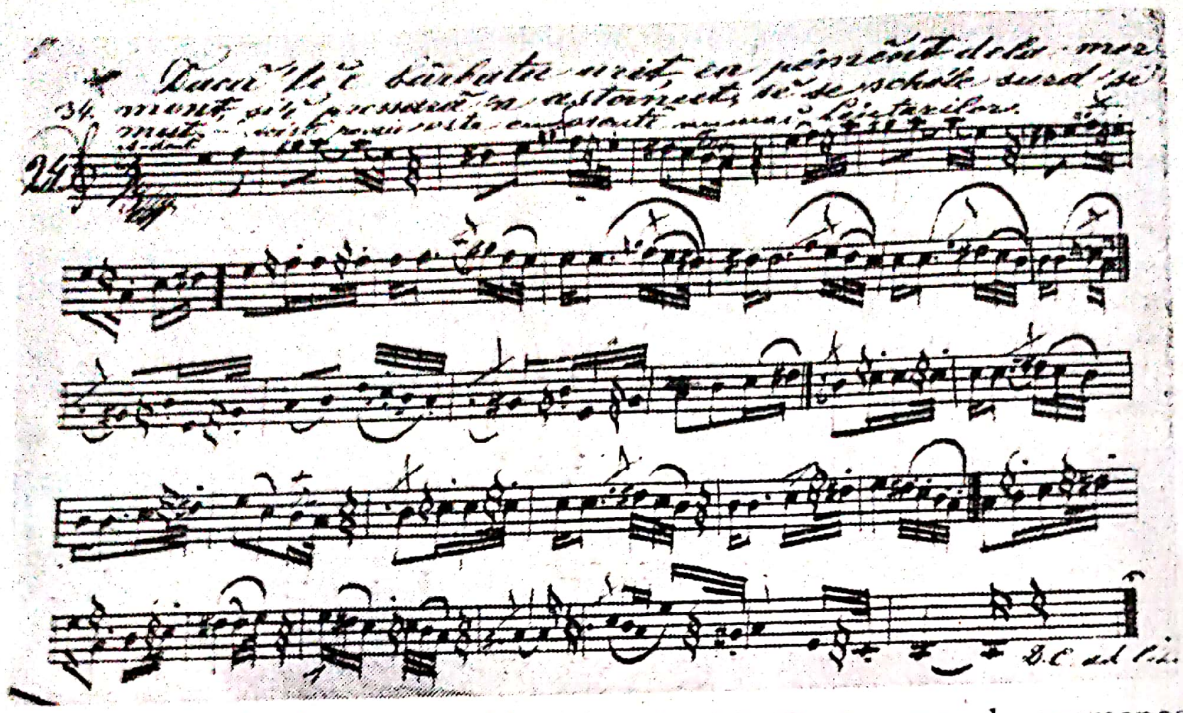
Numele autorului manuscrisului se întîlnește și în cuprinsul caietului, anume la melodia nr. 134, intitulată *Scripca*, unde se notează : „cuvinte de Teioșan“. Desigur că este vorba de unul dintre numeroșii poeți mărunți ai secolului al XIX-lea care, fiind și cunoscători ai notelor muzicale, copiau cîntecele la modă și în același timp potriveau la unele din ele și versuri. Melodiile din acest manuscris sînt scrise fără acompaniament și fără text, dar au titlu. De fapt, menționarea numai a titlului melodiei, fără cuvintele textului, aparține procedeului folosit în publicațiile de la începutul secolului al XIX-lea și anume în colecțiile lui Mikuli, Wachmann, Berdescu, din care sînt chiar copiate cîteva melodii.

Ce cuprinde manuscrisul ?

După felul în care apar scrise melodiile, din bogatul material muzical desprindem trei categorii :

I. O primă categorie de melodii este copiată exact din publicațiile apărute pînă în 1871 — cînd este scris manuscrisul — și îndeosebi din colecțiile : Mikuli, Wachmann, Berdescu, ca și ale compozitorului Al. Flechtenmacher.

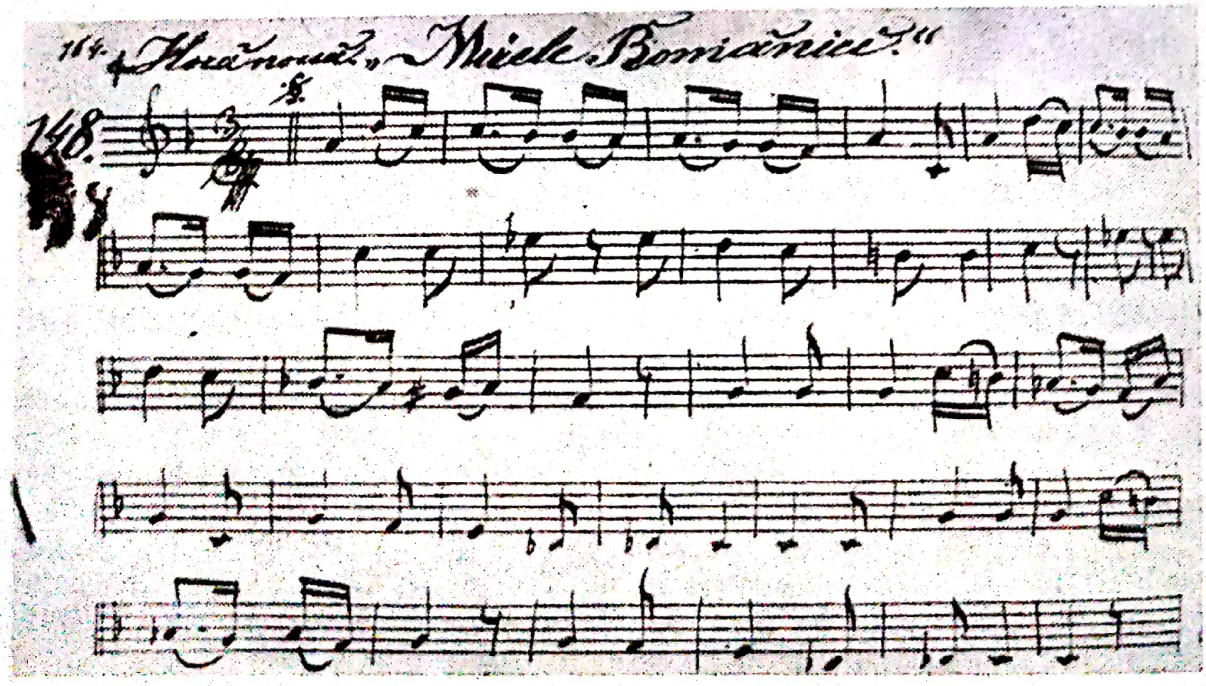
De exemplu, din colecția de cîntece ale lui Alexandru Berdescu melodia nr. 1 [5], din caietul nr. 3, apare copiată exact în manuscris la nr. 31, p. 44 ; de asemenea, melodia nr. 2 [6] din caietul nr. 6 este copiată întocmai în manuscrisul nostru la nr. 24, p. 34. Din primele opt caiete ale lui Berdescu, apar în manuscris numeroase melodii, copiate exact și purtînd chiar același titlu.



Din caietul nr. 1, *Roumania*, al colecţiei Wachmann, de asemenea sînt copiate identic, avînd acelaşi titlu, toate melodiile cu excepţia cîntecului nr. 1. Aşa de pildă, melodia nr. 11[7] apare în manuscrisul nostru la nr. 159, p. 178.

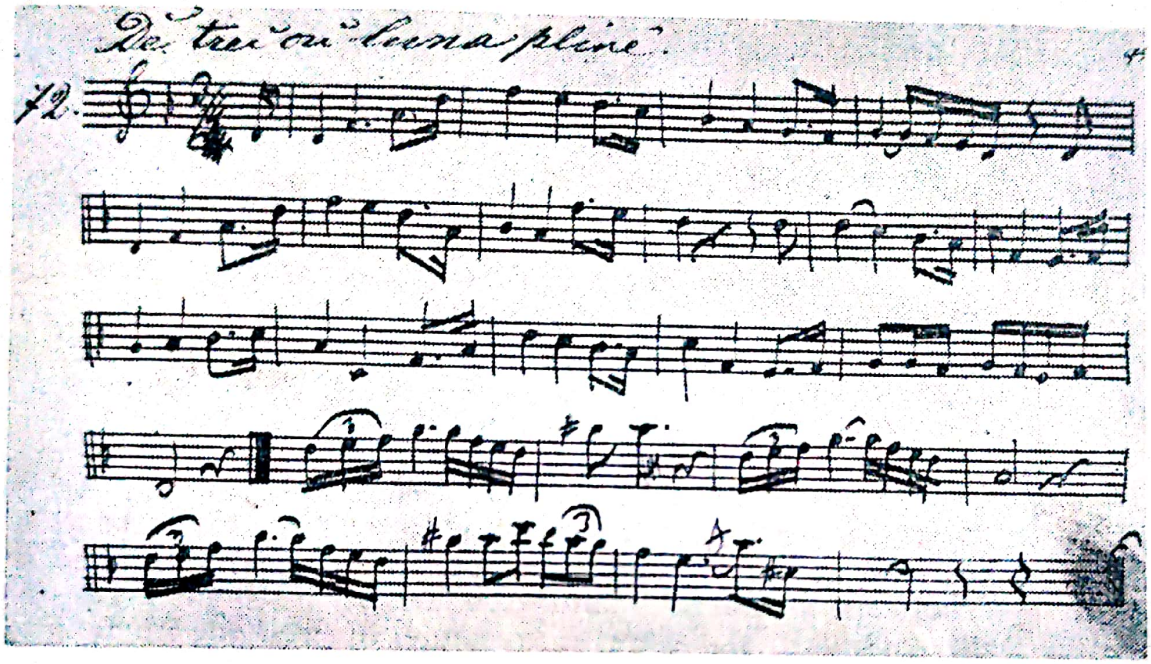
În această primă categorie de melodii, mai pot fi citate exemple numeroase de piese din colecţiile lui Mikuli, caietele nr. 1 şi 2. Din caietul nr. 1 sînt copiate două melodii [8], ce apar în manuscris la nr. 136 şi nr. 107, avînd acelaşi titlu ; din caietul nr. 2 sînt copiate patru melodii [9], ce apar în manuscris la numerele 112, 81, 138 şi 110 şi poartă acelaşi titlu.

Din compoziţiile lui Alexandru Flechtenmacher este copiată exact şi cu acelaşi titlu *Horă nouă — „Mirele României“* [10], ce apare în manu-

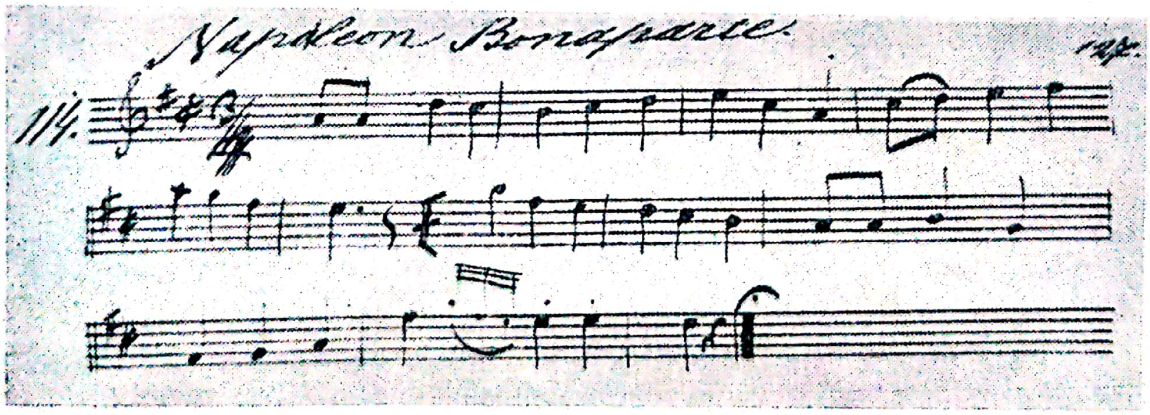


scris la nr. 148, p. 164—165. Tot de același autor mai sînt prezente în manuscris următoarele cîntece : *Coroana Moldoveĭ* (nr. 126, p. 140), *Adieu Moldoveĭ* (nr. 179, p. 206), *Pe o stîncă négră* (nr. 67, p. 81), *Unspre-zece cireșariŭ* (nr. 7, p. 8).

II. Din a doua categorie de melodii fac parte acele cîntece care au fost copiate fragmentar. De exemplu, cîntecul *Îți aduci aminte, dragă copiliță, d'a noastré fericire, d'allŭ nostru amor ?* din colecția Berdescu [11] este copiat în manuscris — cu titlu schimbat : *Dĕ treĭ ori luna plină* — la nr. 72,p.85, dar numai cu fragmentul de la început, restul melodiei fiind un alt cîntec și anume o melodie de joc cu frecvență probabil mare pe acea vreme.

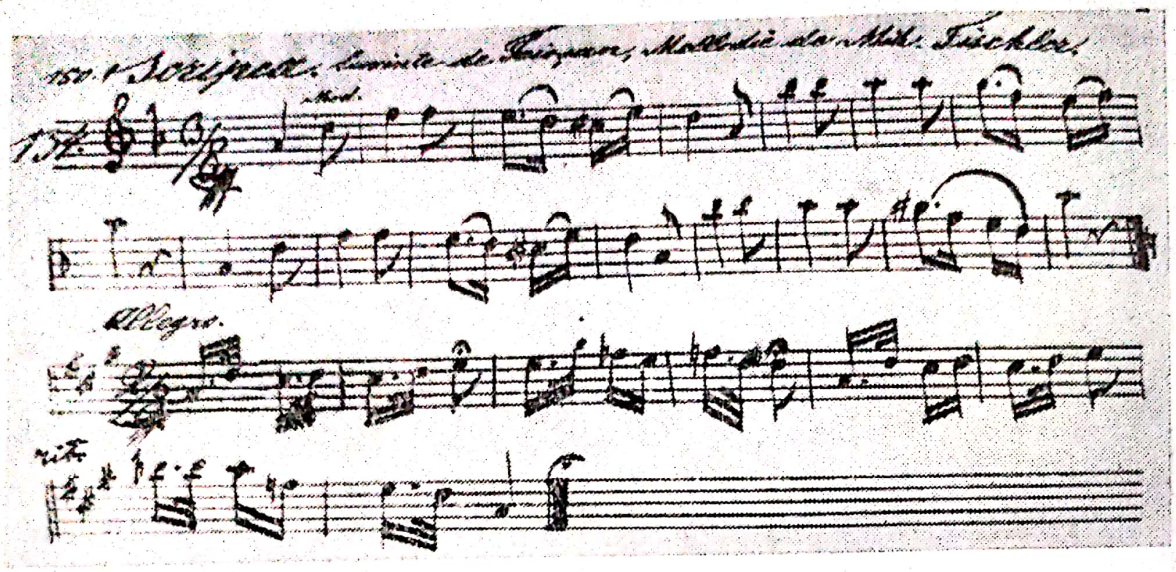


III. Din ultima categorie de melodii fac parte acele cîntece din manuscris care n-au mai fost publicate. Astfel, melodia de la nr. 114, p. 127, intitulată *Napoleon Bonaparte,* este un marș care, alături de



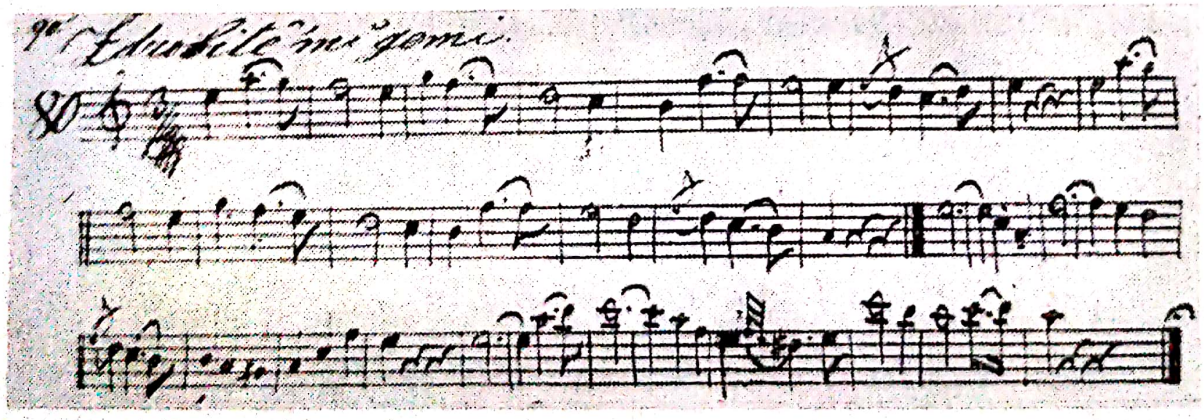
melodia *Saine Minca,* făcea parte dintre cîntecele apusene aduse de refugiații francezi și care circulau intens după 1810, așa cum sînt menționate

în scrisorile lui Ion Ghica ; la nr. 134, p. 150 din manuscris întîlnim o melodie intitulată *Scripca*, pe cuvinte de Teiosan, aparținînd lui Mih. Fischler.



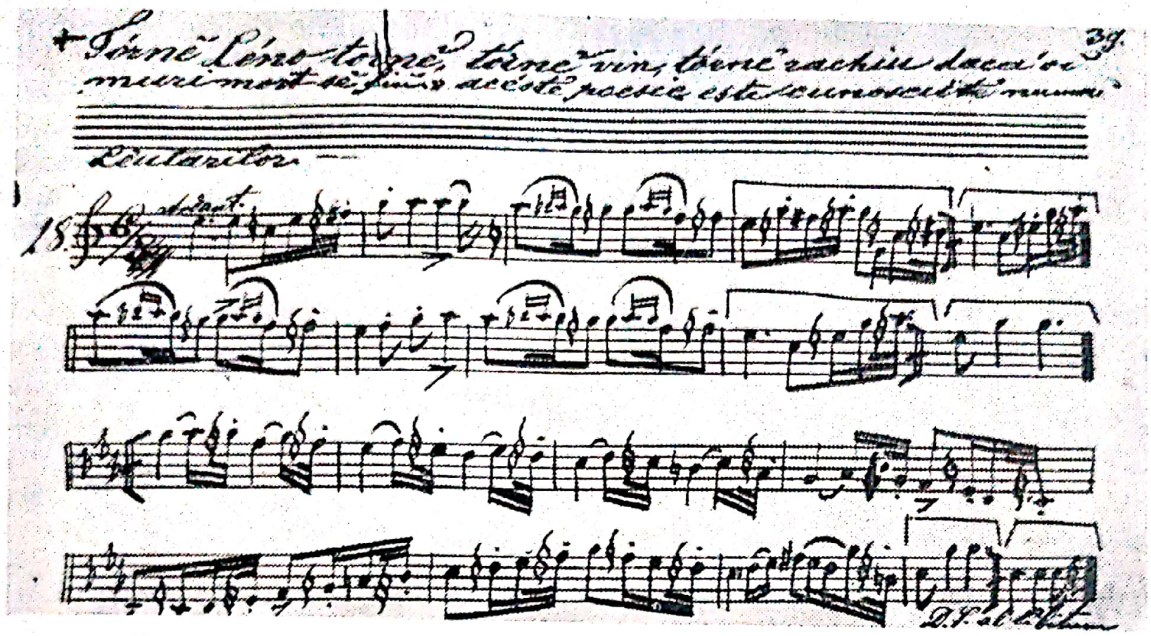
*

Manuscrisul cuprinde o bogată și variată tematică a creației orășenești, care are la bază „cîntecul de lume", acea categorie de creații poetice în spiritul poeziei voltairiene și neoanacreontice ce erau pe atunci la modă la noi. Conținutul poetic al acestor „cîntece de lume", în care se preamărește vinul și muzica, dar care este inspirat îndeosebi de dragostea nefericită, l-a îndreptățit pe Anton Pann să-și intituleze marea sa colecție de «cîntece de lume» *Spitalul amorului* sau *Cîntătorul dorului*. În manuscrisul pe care-l prezentăm apar numeroase cîntece cu tematică asemănătoare și anume : cîntece de dragoste [12] și de pahar din creațiile poeților Conachi și Văcărești, precum și din cele ale lui Bolintineanu, Grigore Alexandrescu, G. Sion etc. Așa este, de exemplu, cîntecul de dragoste *Zdrobité-mĭ gemi*.



Poezia bahică este întruchipată în cîntece unde lauda anacreontică a vinului se împletește cu evocarea nefericirii dragostei, trăsătură evidentă în cîntecul nr. 28, p. 39, *Tórnĕ Léno tornĕ, tornĕ vin, tórnĕ rachi* [.], cît și în melodia de la nr. 183, p. 210 *Ah ! Ĭmĭ place cupa plină*.

Scanned with OKEN Scanner



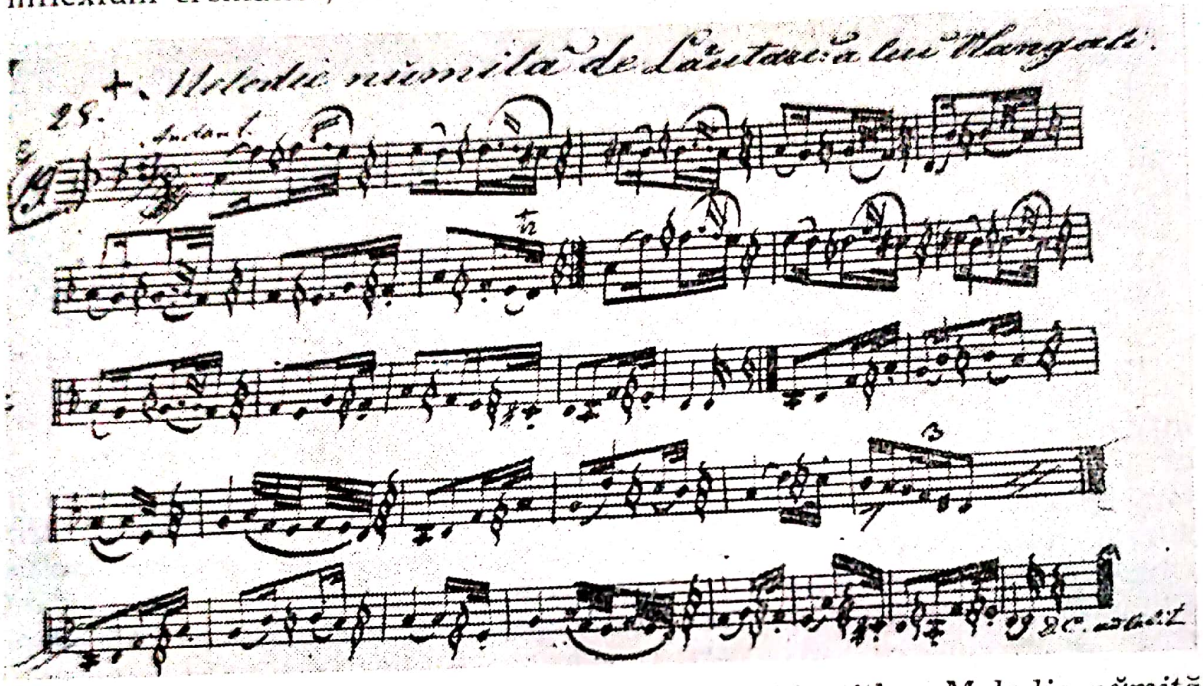
După factura lor, unele dintre aceste creaţii orăşeneşti denotă influenţa orientală, caracterizată prin folosirea modurilor cromatice de timp oriental [13]. Alte creaţii vădesc influenţe occidentale, prin caracterul lor tonal diatonic care le deosebeşte de cel modal cromatic, cît şi prin ritmul ternar devenit la modă în a doua jumătate a secolului trecut. Unele dintre cîntece au însă un caracter „ambiguu", cum se exprimă Filimon, adică vor prezenta caracteristici ale ambelor tipuri de muzică. Ceea ce rămîne comun acestor creaţii de influenţe diferite este conţinutul lor poetic, acel „mesaj de dragoste" caracteristic „cîntecului de lume" care a răsunat la începutul secolului în serenadele făcute de lăutari şi în „toate saloanele, toate mahalalele, hanurile, grădinile, cîrciumile", după cum spune I. L. Caragiale. Pe linia aceloraşi „mesaje de dragoste" în care „of-u-rile" sînt destul de frecvente, se înscrie şi cîntecul de la nr. 39 din manuscris, p. 55, *Of, of, of, Puiule, ş-alŭ mieŭ trandafirule.*

Sub influenţa ariilor de operă şi operetă aduse de trupele străine de teatru se nasc şi acele creaţii de factură occidentală cunoscute sub denumirea de „cînturi teatrale", cum sînt cele din *Baba Hîrca* a lui Flechtenmacher, publicate de Anton Pann, şi care apar şi ele — în număr de trei — în acest manuscris, sub titlul de *Melodie theatralĕ* [14].

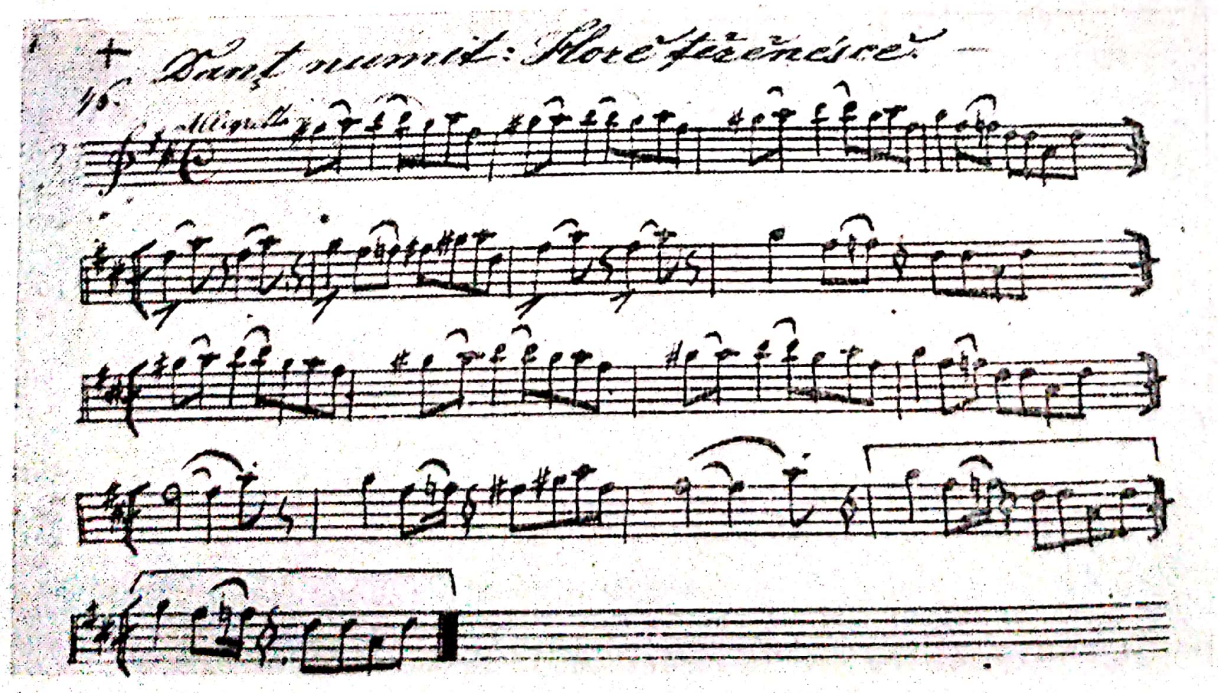
De asemenea, sub influenţa romanţelor ruseşti se înfiripă noi creaţii cum sînt : *Sérénade* (nr. 128, p. 142—143) ; *Gondolleta* (nr. 8, p. 10) ; *Barcarola* (nr. 142, p. 158) ; la fel, o serie de melodii-«romanţe» care poartă titlurile : *Tu care eştĭ pierdutĕ* (nr. 87, p. 97) ; *Stelele. Romanţĕ* (nr. 11, p. 15) ; *De o dulce suvenire* (nr. 97, p. 106) ; *En vezĭ colo intre stele* (nr. 95, p. 104) ; *Adieŭ ah ! nicĭ odatĕ* (nr. 60, p. 75).

Alte cîntece iau naştere sub influenţa curentului de redeşteptare naţională şi socială din timpul mişcării lui Tudor Vladimirescu. Sînt cîntecele patriotice şi marşurile eroice *Deştéptéte Roméne* (nr. 74, p. 86) ; *Patrie de luptĕ* (nr. 113, p. 126) ; *Danţ popular eroic, numit : ca la Mehedinţi* (nr. 25, p. 35) ; *Cĕntec ostesĕscŭ* (nr. 12, p. 16) şi *Scumpe ţarră* (nr. 68, p. 82).

Un loc important în manuscris îl deţin melodiile de joc, care fiind executate de lăutari, prezintă în consecinţă şi trăsăturile stilistice proprii cîntecelor lăutăreşti : folosirea intervalelor mari cu salturi la nonă, decimă, pasaje pe întinderea unei octave (ce se datoresc influenţei instrumentului la care se cîntă), de asemenea mutaţii la octava superioară sau inferioară, folosirea de moduri cromatice de tip oriental sau a unor inflexiuni cromatice, intercalarea de interjecţii în cuprinsul versului etc.



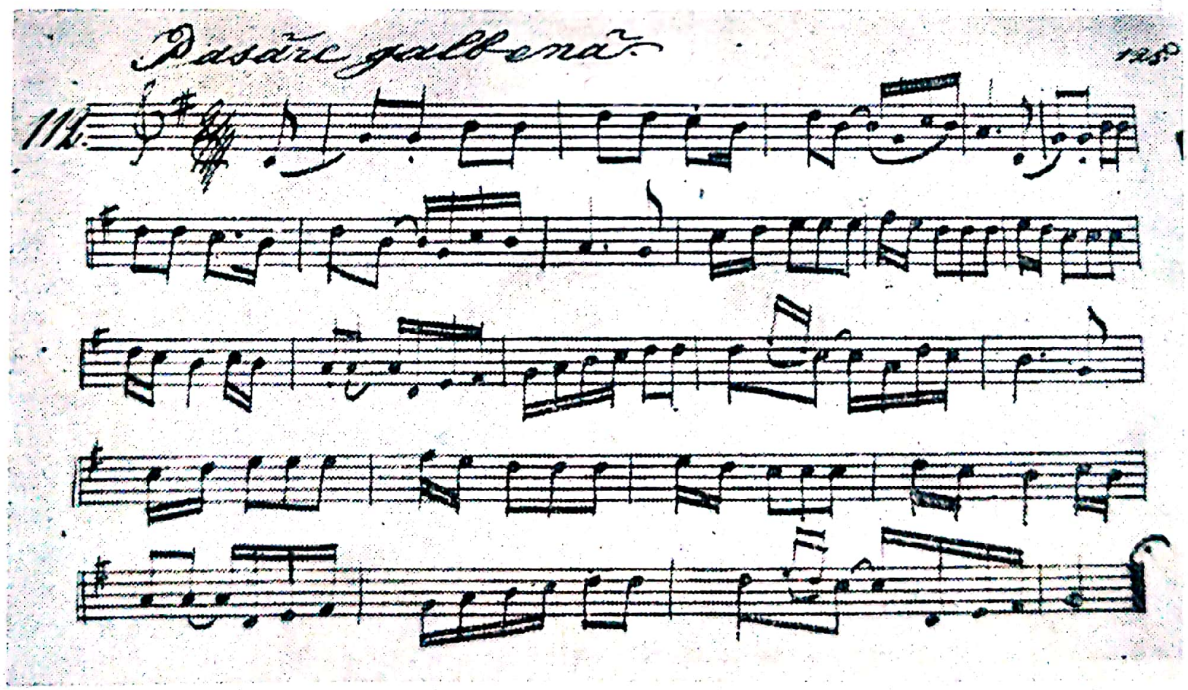
Originea lăutărească este uneori indicată prin titlu : *Melodie numită de Lăutari a lui Vlangali* (nr. 19, p. 28) sau *Horă, danţ naţional, numită de Leutari : Craiovéanca* (nr. 22, p. 32), *Horĕ numitĕ «Tĕrgovişténanca»* (nr. 35, p. 48—49), *Horă numită : Ploieşténanca* (nr. 20, p. 29) şi *Danţ numit : Horĕ ţĕrĕnéscĕ* (nr. 33, p. 46) etc.



Originea lăutărească a unor jocuri populare ca *Horodinca, Cimpoiu, Brîu* dar și *Rusească, Sîrbéască*, este dovedită și de unele motive și întorsături melodice specifice lăutărești. În toate aceste melodii de joc este prezentă influența orientală prin modurile cromatice care stau la baza construcției melodice a cîntecelor prin întorsăturile melodice specifice mai ales la cadență, glissando-urile frecvente, cît și prin triluri caracteristice.

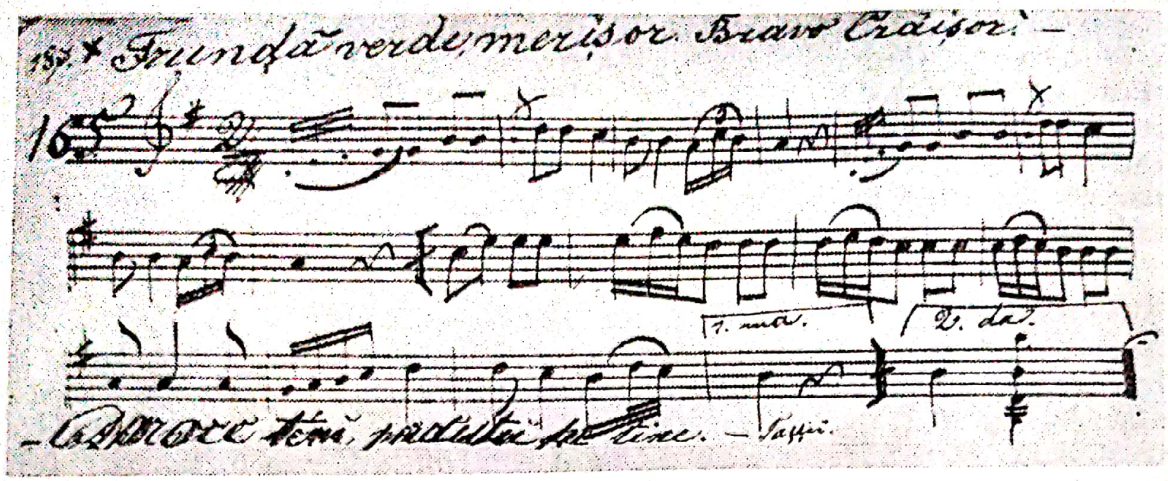
În alte jocuri se constată includerea unor exerciții tehnice de tipul celor din metodele de vioară sau pian. Secvențările și arpegiile, proprii de asemenea tehnicii culte, se întîlnesc în prima parte a melodiilor de joc. În aceste jocuri caracterul oriental dispare odată cu înlocuirea modurilor cromatice prin cromatismele de tip occidental, ca în horele de la nr 158 și 156 intitulate : *Hora-Danse*, sau în jocul de la nr. 160, intitulat *Ploaia saŭ garofița*, și de la nr. 174, *Horodinca* etc.

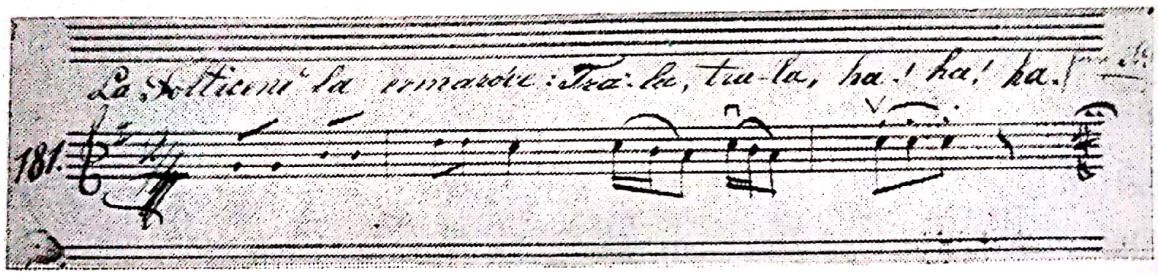
Unele melodii apar în manuscris în cîte două sau trei variante, ceea ce arată marea circulație de care s-au bucurat în acel timp. Dăm cîteva exemple. Vechiul cîntec popular *Am un leu și vreau să-l beau*, folosit de George Enescu la începutul *Rapsodiei I în la major*, a avut o largă circulație în tipărituri. În manuscris el apare în trei variante intitulate diferit : la nr. 112, *Pasăre galbenă*, melodie ce apare la Mikuli



la nr. 11, cu același titlu ; la nr. 165, sub denumirea *Frundă verde merișor. Bravo Crăișor*, o melodie foarte asemănătoare cu aceea pe care o folosește George Enescu în *Rapsodie ;* la nr. 181, cu titlul *La Fólticeni la ermaróce* [...], variantă asemănătoare cu precedenta. Melodia a mai fost publicată în *Caietul nr. 4* al lui Wachmann sub titlul *Air nr. 7 — Am un leu și vreau să-l beau*, iar mai tîrziu a apărut la Vulpian, *Passeré galbenă în cioc*, fiind asemănătoare cu melodia de joc a lui Mikuli.

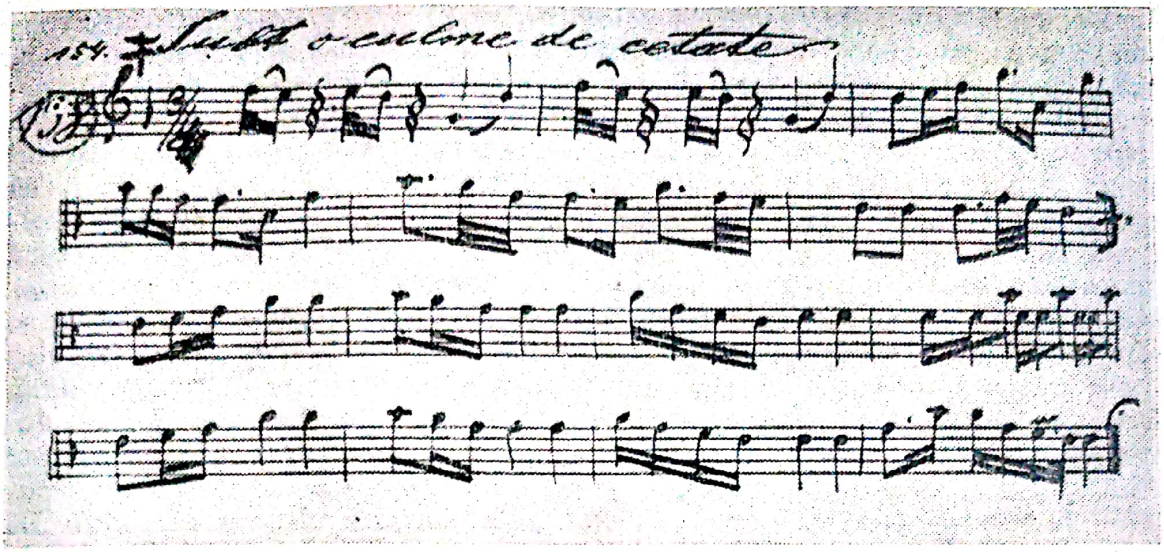
Scanned with OKEN Scanner



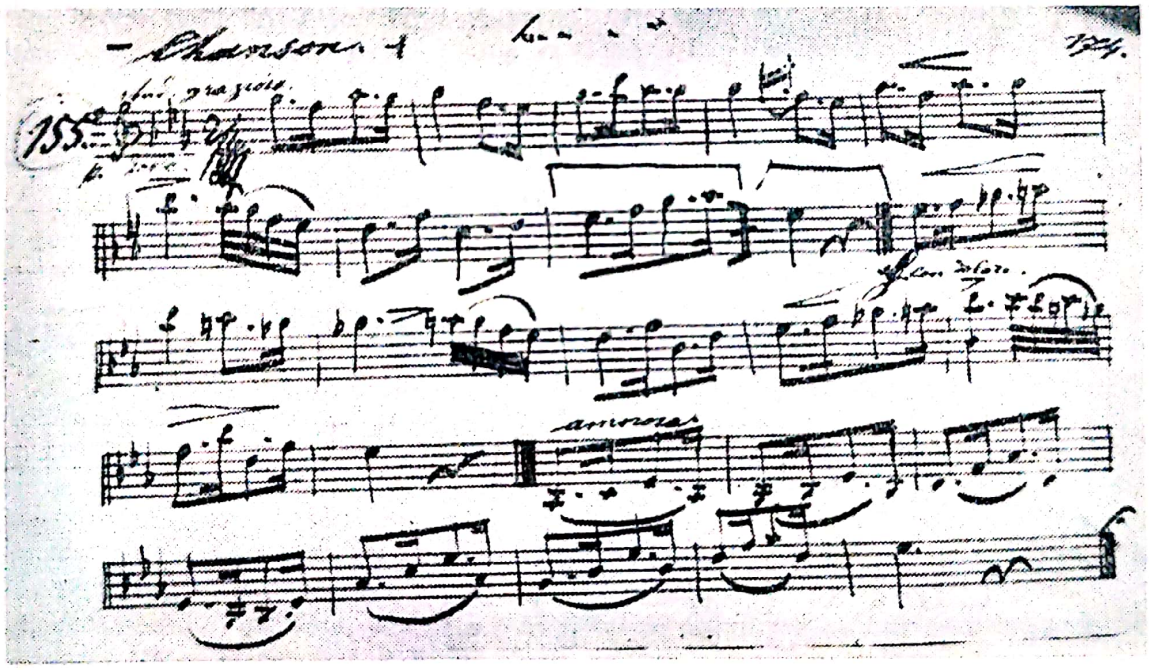


O altă melodie — *Pe o stîncă négră* — din manuscris (nr. 67), creaţia lui Flechtenmacher pe cunoscutele versuri ale lui Bolintineanu, s-a bucurat de o intensă circulaţie în mediul orăşenesc. Ea ajunge cu acelaşi titlu la Anton Pann în *Spitalul amorului*, la Mikuli sub titlul schimbat *Pe o stîncă-naltă*, la Al. Berdescu în *Caietul 5*, la Vulpian în *Balade şi colinde* (nr. 326). George Enescu a utilizat-o măiestrit în *Rapsodia a II-a în re major*. Acest cîntec a mai fost „compus pentru soli, cor mixt şi orchestră“ de Gh. Dima.

Cîntecul cu conţinut revoluţionar *Bujor haiducul* a circulat intens atît în tipărituri, cît şi în manuscrise. În manuscrisul nostru, la nr. 149, melodia poartă titlul *Roumania. Air Oltenesk (Montgnard)* şi este varianta melodică publicată de Wachmann sub numele de *Air Oltenesc nr. 1*, în *Mélodies valaques pour le piano, Caiet I Roumania*. Este o variantă apropiată de acel fragment melodic popular utilizat de Flechtenmacher în muzica la *Cetatea Neamţului*, după drama istorică a lui Vasile Alecsandri. Motivul popular utilizat de Flechtenmacher a circulat şi în publicaţiile lui Fr. Rouschitzki şi anume în două melodii : nr. 4, *Chanson valaque*, şi nr. 15, *Cîntecul lui Bujor tîlharul*. În 1848 Mikuli publică alte două variante : *Subt o culme de cetate*, în manuscrisul nostru nr. 138, p. 154 şi *Bujorul*. Motivul melodic în cauză se recunoaşte şi în melodiile publicate de Vulpian şi anume în *Bujor Haiducul* şi *S-a stins aşa de lesne*. Melodia a intrat de asemenea în circuitul creaţiei populare prin cunoscuta baladă a lui *Pintea viteazu* şi poemul păstoresc *Ciobanul care şi-a pierdut oile* [15].



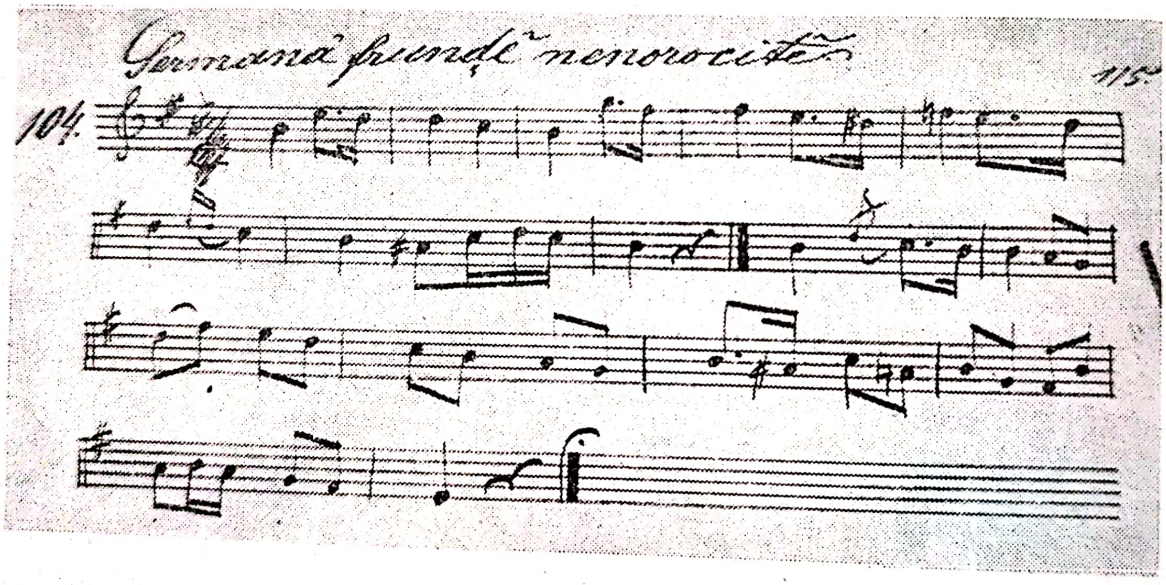
Un alt cîntec care apare în manuscris în două variante, la nr. 155, intitulat *Chanson,* iar la nr. 109 în varianta *Ţéĭ minte Copiliţé,* este



melodia lui Flechtenmacher intitulată *Te îndură de plăcere* din colecţia *Chansons moldaves* apărută în anul 1846, care a avut şi ea o mare circulaţie în publicaţiile vremii. După conţinut, piesa aparţine categoriei „cîntece de lume", textul ei luînd naştere parte sub influenţa poeziei voltairiene, parte sub cea anacreontică. Din punct de vedere muzical se observă amestecul celor două stiluri amintite : oriental şi occidental, întrepătrundere care s-a produs într-o epocă cînd cele două culturi muzicale erau la fel de influente la noi. Variante apropiate ale acestor două melodii le găsim la Wachmann, sub nr. 7, „*Chanson*", din *Caietul I Roumania,* apoi la Mikuli în *Caiet I,* p. 14 ; la Anton Pann, sub numele *Copiliţă fragă eşti destul frumoasă,* în *Broşura I,* p. 158 ; la Alexis Ge-

bauer, în *Bouquet de mélodies valaques*, nr. 1 (Bucharest, Ed. A. Gebauer) ; la D. Vulpian, în *Muzica populară. Romanțe pentru voce și pian*, vol. III, nr. 110 și 226 ; la G. Dimitrescu, în 52 *hori naționale din România. Hora lăutărească*, p. 37 ; la Pompiliu Pîrvulescu, în *Hora din Cartal (Hora în două părți*, nr. 16) și la G. Dima în *Cîntece populare și melodii vechi românești pentru cor de bărbați* (caiet V, p. 7). Menționăm că melodia a păstrat textul numai la variantele lui Anton Pann și la Vulpian, bineînțeles schimbat. Toate variantele la care ne-am referit pînă acum au circulat în tipărituri, deci în mediu orășenesc. Odată cu schimbarea mediului și cu pătrunderea în repertoriul țărănesc, melodia se sfarmă adesea, reținîndu-se din ea numai ceea ce interpretului popular i s-a părut mai caracteristic. Acesta este cazul cu o ultimă variantă, *Hora în două părți* din colecția P. Pîrvescu. Ea nu mai reține din vechea melodie a lui Flechtenmacher decît începutul și anume primul rînd melodic, pe care îl combină cu alte motive melodice de largă circulație populară. Deci melodia a circulat un timp fie neschimbată, fie amplificată cu o parte nouă instrumentală, iar într-o fază mai tîrzie a mai rămas din ea numai un singur fragment melodic.

O altă melodie care a circulat pe o arie întinsă este *Sermană frundě nenorocitě*. O variantă apropiată o găsim în colecția lui Anton Pann din *Spitalul amorului* [16].



Aceste melodii făceau parte din repertoriul de cîntece de lume cîntate de Anton Pann, după cum afirmă Titu Maiorescu : «Pann a cîntat unele cîntece de lume vestite pe acea vreme : *În zorii zilei de dimineață* și *Sărmana frunză nenorocită...*». Titu Maiorescu îl cunoscuse pe vestitul psalt al Bucureștiului într-un popas scurt la Brașov și anume la un prînz festiv dat de unchiul său protopopul Ioan Popaziu, parohul bisericii Sf. Nicolae din Schei. Melodiile cîntate de Anton Pann au circulat nu numai în Muntenia și Transilvania, ci și în nordul Moldovei, după cum ne dovedește manuscrisul. *Sărmana frunză nenorocită*, o variantă la melodia lui Anton Pann, se găsește armonizată de Dima atît pentru cor mixt (Caietul 7), cît și pentru cor bărbătesc (Caietul 2).

În ce constă importanța manuscrisului studiat de noi ?

Manuscrisul conține cîntece orășenești aparținînd unei categorii de melodii cu un loc bine determinat în contextul creației populare și anume „folclorului orășenesc", (care a făcut obiectul unui important studiu al lui Gheorghe Ciobanu [17]).

Prin el putem cunoaște repertoriul de cîntece ce a circulat în al șaptelea deceniu al secolului al XIX-lea în Moldova, regiune mai puțin cunoscută sub aspectul cîntecului popular orășenesc. Analiza materialului muzical din cuprinsul manuscrisului confirmă că același repertoriu de cîntece din București a circulat și în Iași prin lăutarii ce se deplasau în diferite părți ale țării cu melodiile cele mai la modă pe atunci.

În general, necesitatea studierii folclorului orășenesc este incontestabilă, deoarece el a contribuit la «românirea» cîntecelor lirice, înlocuind creațiile cu text turcesc sau grecesc, impunînd o artă poetică românească. După părerea noastră, cîntecele din manuscris merită toată atenția și prețuirea, ca și cele de origine țărănească ; pe drumul evoluției lor, unele dintre ele, integrîndu-se în tiparul creației populare, au influențat evoluția folclorului țărănesc.

Prin cele arătate, manuscrisul prezintă dublă importanță a unui document de folclor orășenesc, ca și a unui document de istorie muzicală.

NOTE

[1] Vezi : Elisabeta Dolinescu, *Pătrunderea unor creații culte și semiculte în cîntecul popular*, în : *Revista de etnografie și folclor*, 1964, nr. 3, p. 261—274.

[2] Alexandru Saint-Georges, *Înființarea Societății «Armonia»*, în M. G. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, București, 1928, p. 220.

[3] În biblioteca familiei Nicoleanu din Botoșani s-au păstrat compozițiile muzicale ale lui Petre Nicoleanu (22 de opus-uri), dintre care menționăm următoarele : potpuriuri în stil național — op. 3, *Cimpoiul ;* op. 6, *Pe valurile Bistriței ;* op. 8, *Ciobănașul ;* op. 19, *Foaie verde de răsură. Fantezie națională ;* op. 20, *Uvertură națională ;* romanțe, valsuri, polci și mazurci.

[4] Ovidiu Papadima, *Anton Pann. Cîntecul de lume și folclorul Bucureștilor*, București, Editura Academiei R.S.R., 1968, p. 15.

[5] Al. Berdescu, *Melodii române pentru pianoforte*, Caiet 3, București, Lito A. Bielz, 1861, nr. 1 *(O ! passeri arbori, riú de plăcere)*, p. 3.

[6] *Ibidem*, Caiet 6, nr. 2 (melodie la o poezie populară : *Dacă ți le bărbatu urit, ia pémênt de la morment, și'-l pressară'n așternut, sĕ se schóle surd și mut)*, p. 4.

[7] J. A. Wachmann, *Mélodies Valaques pour le pianó*, 1, *Roumania*, nr. 11 *(Oltenysek — montagnard)*, Vienne, chez H. F. Müller, (1848), p. 12.

[8] Charles Mikuli, *Douze airs nationaux roumains recueillis et transcrits pour le piano*, Cahier 1, nr. IX, *(Du-te, du-te la bărbatŭ)* și nr. XI *(Ce tot fugi, Iubito)*, p. 14 și 15, Kieff, Czernowitz, Varsovie, Léopol chez Charles Wild (1848).

[9] *Ibidem*, Cahier 2, nr. II *(Passere galbenâ)*, nr. III *(Vin de mé serutâ)*, nr. VI *(Subt o culme de cetate)* nr. IX *(Sôrele în vîrf de munte)*, p. 4, 6, 10 și 14.

Scanned with OKEN Scanner

[10] Al. Flechtenmacher, *Mirele României — Horă nouă*, Bucureşti, Imprimeria I. Cartu, Tipo Louis Weiss, 1868, p. 2—4.

[11] Al. Berdescu, *op. cit.*, Caiet 1, nr. 1, p. 5.

[12] Cîntece de dragoste din manuscris : nr. 5, p. 6, *Plĕngĭ inimiórĕ ;* nr. 21, p. 31, *Vin demĕ iubeşte, frumuşica mea ;* nr. 34, p. 47, *Scaparea'mi este mórtea ;* nr. 55, p. 71, *Adieu Iubito ;* nr. 75, p. 87, *Aprópe sunt de tine ;* nr. 52, p. 70, *De alşĭ fi iubito gingaşĕ flóre ;* nr. 18, p. 26, *De'mi-ai fi vecinĕ bunĕ, bunĕ, bunĕ şi'nţeléptĕ ;* nr. 79 şi 80, *Zdrobĭt ĕ'mi gemi ;* nr. 78 şi 89, *Departe sunt de tine ;* nr. 82, p. 92, *Inime' nai ĭ* nr. 84, p. 94, *Dulce îngerŭ ;* nr. 89, p. 99, *Dulce'm era viéţa ?* nr. 93, p. 102, *Durerea'mĭ este mare ;* nr. 98, p. 108, *Peptumĭ bate zi şi nópte ;* nr. 99, p. 109, *Luna de miere ;* nr. 102, p. 113, *Tréesc in suferinţă ;* nr. 103, p. 114, *Iubiam cu frăngesime ;* nr. 106, p. 118, *În zadar apune ;* nr. 108, p. 120, *Inger cu pĕr galeben ;* nr. 109, p. 122, *Ţĕĭ minte Copiliţĕ ;* nr. 111, p. 124, *Ci tot plénguĭ iubito.*

[13] Gh. Ciobanu, *Folclorul orăşenesc*, în : *Studii de muzicologie*, vol. III, Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, p. 66.

[14] Manuscrisul cuprinde trei melodii sub numele de „melodii teatrale" : la nr. 117, p. 130 ; la nr. 118, p. 131 ; la nr. 143, p. 157.

[15] Const. Prichici, *Geneza melodică a baladei lui Pintea viteazul*, în *Revista de folclor*, 1957, nr. 4, p. 7—26.

[16] Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notaţie modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, Bucureşti, (1955) (vezi nr. 136, p. 259—260).

[17] Gh. Ciobanu, *Folclorul orăşenesc, loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

SEBASTIAN BARBU-BUCUR

Elemente teoretice la Filotei sin Agăi Jipei — Gramatica muzicală

Scanned with OKEN Scanner

Psaltichia bizantină a format sistemul de cîntare în bisericile ortodoxe care s-au găsit în legătură canonică cu Patriarhia de Constantinopol. Bisericile din Muntenia și Moldova — prin condițiile istorice și legăturile lor cu Ortodoxia greacă — au format un teren cu totul deosebit pentru aceasta.

Limba română a început să ia locul celei slavone, atît în biserică cît și în stat, în timpul cărturarilor mitropoliți Varlaam și Dosoftei, și prin stăruința domnitorilor Matei Basarab și Vasile Lupu [1].

Pe la anul 1645 — după afirmațiile lui Constantin Erbiceanu [2] — se afla în uz un *Octoih* [3] după care s-a cîntat multă vreme (practic) românește. În școala lui Vasile Lupu de la Iași — grecească după Cantemir [4], slavonă după Xenopol — se învăța printre altele și „cîntarea bisericească *pe note de musichie*“ [5], iar la Biserica domnească din Tîrgoviște, în 1653, Paul de Allep — însoțitorul Patriarhului Macarie în călătoria prin Țările Românești — semnalează cîntarea bilingvă. În ziua de Paști — zice el —, *„Canonul învierii a fost cîntat pe psaltichie în mod foarte plăcut, la strana dreaptă grecește, iar la strana stîngă românește“* [6].

Procesul de românizare a slujbelor religioase, început de Coresi și continuat în timpul lui Matei Basarab și Vasile Lupu, cu citirea *Cazaniei*, în românește la strană, face un pas mai departe sub Șerban Cantacuzino și se intensifică sub Constantin Brîncoveanu, în condițiile ascuțirii luptei de impunere a limbii române atît în biserică cît și în cancelarie. Brîncoveanu *„a dorit ca în Biserică să domine limba românească la slujbă..., asemenea și cîntarea din strane...“* [7]

În 1710 a avut loc prima slujbă bisericească, oficiată în întregime în limba română [8]

În timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu, numărul școlilor crește [9]. Pentru a avea buni logofeți, buni caligrafi, preoți destoinici și cărturari, însuși Brîncoveanu — la 1 septembrie 1707 — se ocupă de refacerea vechii școli domnești de la mănăstirea Sf. Sava, care exista cel puțin de la Șerban Cantacuzino ; inscripția din 20 iulie 1709 menționează sfîrșitul lucrării de reparație și întregire a școlii, sub supravegherea boierului Radu Dudescu și pe timpul egumeniei lui Daniel Arapul.

Scanned with OKEN Scanner

De acolo aflăm că Vodă făcuse și *„alte case și tocmele ca să fie școală de învățat carte întru pomenirea vecinică a neamului său“* [10].

În acest curent cultural urmează a fi înțeleasă și activitatea desfășurată de *Școala de musichie* din vremea lui Brîncoveanu, școală care cunoaște acum o deosebită înflorire și al cărei obiectiv se identifică cu tendința de introducere a limbii române în ceremonia religioasă.

Școala este reprezentată prin dascălul domnesc Coman [11] și mai ales prin Filotei sin Agăi Jipei, dascăl la mitropolie, a cărui lucrare fundamentală, *Psaltichia Românească*, marchează un moment esențial în muzica noastră [12].

Prima carte cu note muzicale psaltice în limba română — cunoscută pînă acum pe teritoriul României — este manuscrisul de sub cota nr. 61 de la Biblioteca Academiei R. S. România, care datează din 24 decembrie 1713, autorul ei fiind Filotei sin Agăi Jipei, psalt la Mitropolia Ungro-Vlahiei, ucenic al părintelui Teodosie din această mitropolie, cum singur spune la sfîrșitul prefeței acestei cărți.

Subliniem în acest loc că C. Erbiceanu (1897) [13], Alexandru Luca (1898) [14], Nicolae Popescu (1908) [15], Badea Cireșanu (1911) [16], George Breazul (1941) [17], I. D. Petrescu (1933 și 1967) [18] și recent Nicu Moldoveanu [19], datează eronat manuscrisul cu anul 1714, și nu cu 1713, *anul real al manuscrisului*, din pricina unei erori de calcul, trebuind de fapt să se scadă 5508 din anii de la facerea lumii, dacă datele sînt între 1 ianuarie — 31 august, și 5509 ani, dacă datele sînt între 1 septembrie — 31 decembrie [20]. Or, Filotei își datează manuscrisul (și pe prima filă și pe ultima), cu anul 7222, *decembrie 24, în al 25-lea an al domniei lui Constantin Brîncoveanu*. O dovadă și mai elocventă care contribuie la susținerea tezei noastre, ne-o face Filotei însuși, care, șapte luni mai tîrziu, în august 1714, își tipărește la Tîrgoviște *Catavasierul* tradus de el în *„întîiul an al domniei lui Ștefan Cantacuzino“* [21].

Din prefață (anexa I) aflăm că Filotei era român și că a scris *„această carte de cîntări la îndemnul Mitropolitului Antim Ivireanul, cu voia și cererea a toată Biserica și a tot norodul“*. Titlul de pe coperta interioară a manuscrisului — formulare inedită — reprezintă o adevărată declarație-program, conținînd precizări edificatoare : *„Psaltichie românească care cuprinde întru sine* Catavasiiariul *cu toate trebuincioasele cănțări ale bisearicii, ce să cîntă preste tot anul, Anastasima* (fol. 7[r] 113[r]) *cu Propedia, și cu tot meșteșugul, cu Eothinale și Kecragare, Stihirariul cu toate samoglasnicile praznicilor celor stăpînești și ale sfinților celor mari, carii să prăznuescŭ preste tot anul, Stihirariul penticostarului, cu sărbătorile Paștilor, de la Sîmbăta lui Lazăr păn'la Dumineca mare. Așezate cu meșteșugul Psaltihiei pre glasurile grec[ești]. În zilele prea luminatului și de D[umne]zeu înălțatului Domn Ioan Constandin B. Băsărab Voevodă, la al 25-lé an al dăruitei de D[umne]zeu domniei Măriei sale. Păstorind în arhierescul scaun al Mitropoliei pré sfințitul și de D[umne]zeu trimisul Mitropolit Kyr Anthim Ivirénulŭ. La*

Scanned with OKEN Scanner

anii de faceré lumii 7222, luna Dechem. 24. De smeritul întru [i]er[o]-monahi Filotei sin Agăi Jipei, în sfînta Mitropolie".

Cartea a fost dedicată domnitorului Constantin Brîncoveanu, în timpul căruia muzica psaltică a fost mult cultivată de psalți renumiți, autohtoni sau aduși de către domnitor din Constantinopol sau de la Muntele Athos.

Continuînd strădania marilor cărturari înaintași — Coresi, Varlaam, Dosoftei, Antim Ivireanu și alții — de a introduce limba română în biserică, Filotei sin Agăi Jipei nu s-a limitat la traducerea textului, ci a adaptat, pentru prima dată în limba română, textul poetic la cel muzical, cum rezultă din prefață, unde Filotei arată motivul pentru care face aceasta : „*Pentru aceasta și eu... văzînd cum că în fieștecare zi... să cînte catavasiile... iar să înțeleg foarte de puțintei, cît numai viersul* (melodia — n.n.) *sînt ascultînd, iar nu și înțelesul celor ce să cîntă,* **tălmăcit-am pre a noastră de țară și de obște limbă, toate catavasiile, cu troparele...**" ; după prefață Filotei dă 44 de versuri făcute de el (anexa I), adresîndu-se *„către cîntăreții acestei Vlaho-musichii și către celălalt pravoslavnic norod al Țării Românești*", în care subliniază același lucru, arătînd și mai precis programul estetic al întreprinderii sale : *„Că iată s-au tălmăcit, spre al vostru folos, / Care cu nevoință din grecie s-au scos / Prin cuvinte rumânești și prin glasuri grecești / Inema și sufletul să ți le îndulcești*".

Credincios tradiției bizantine, Filotei nu acceptă stilul latinesc și nici cel rusesc. În prefață declară că și-a scris melodiile : *„...nu după meșteșuguri lătinești și rusăsci, ci pre aceleași musichii ale dascălilor Bisericii noastre a Răsăritului*".

Un număr restrîns de 160 cîntări, au indicate autorii muzicii sau textului [22], marea majoritate a acestora neavînd nici o indicație.

Cartea lui Filotei conține, așa cum subliniază și muzicologul Gh. Ciobanu : *a*) transcrieri de melodii celebre, în care caz aportul lui Filotei este acela de traducător ; *b*) transcrieri în care s-a căutat o ușoară adaptare a melodiei tradiționale la prozodia și topica limbii române ; c) prescurtări, după cum rezultă din însemnarea sa de la fol. 65^{v} [23], *„...alcătuit mai prescurt pentru nezăbavă*", și *d*) creații originale, în care atît textul cît și melodia sînt fructul inventivității lui Filotei [24], cum sînt, de pildă, *Rugăciunea lui Filotei pentru Constantin Brîncoveanu*, sau *Catavasiile Floriilor*, scrise *„pre glasul rumânesc că iaste mai lesne și mai frumos*", ceea ce înseamnă muzică de esență românească.

Meritul mare al lui Filotei nu constă numai în aceea că a tălmăcit textul cîntărilor, înlocuind silabele grecești de sub melodie cu silabe românești, ci și în faptul că a ales melodiile grecești după cele mai bune izvoare ale timpului, cuprinse în versurile foarte curate ale secolelor anterioare.

Afirmația făcută la fol. 44^{r}, ce se referă la *Toată suflarea laudelor* : *„Unii zic a fi a lui Cucuzel, alții a lui Coroni*", constituie dovada sigură că Filotei a avut la îndemînă multe manuscrise grecești, după

care și-a scris psaltichia sa. Și faptul că în unele mss. grecești (din Biblioteca Academiei R. S. România) găsim unele cîntări identice cu cele din manuscrisul său, iar în alte mss. găsim alte cîntări, ne duce la aceeași concluzie. Așa de pildă *Heruvicile lui Hrisafi* din ms. lui Filotei (f 47^{v} — 48^{v}), le găsim în mss gr. nr. 661 (f. 168 ș.u.) și nr. 641 f. 245 ș.u.); *Evloghitariile* (f. 41^{v}—42^{v}) și *Ziua învierii* (f. 29^{v}—30^{v}), în ms. gr. 102 (f. 119 și respectiv f. 108); *Kecragariile* (f. 109^{v}—112^{r}) în mss. gr. nr. 648 (f. 9 și u.) și nr. 760 (f. 117 și u.) etc.

Studierea și transcrierea manuscrisului lui Filotei prezintă o mare importanță pentru muzicologia, folcloristica și literatura română, datorită faptului că este *primul manuscris cu muzică psaltică* în limba română cunoscut pe teritoriul României [25]. Cîntarea acestui manuscris este interesantă pentru noi, întrucît ilustrează evoluția acestei vechi laturi a culturii noastre.

Cultivată de biserică de veacuri întregi această muzică face parte integrantă din istoria muzicii românești, și a devenit un bun național.

Manuscrisul lui Filotei este important și pentru faptul că în el găsim știri foarte prețioase cu privire la „ethosul" propriu, întrucît el cuprinde și cîntări *„pre glasul rumânesc că iaste mai lesne și mai frumos"*.

Acest manuscris este valoros și pentru că din studierea lui amănunțită se poate constata gradul de înrîurire pe care muzica bisericească a vremii a putut-o exercita asupra cîntecului popular, și invers, căci se poate presupune că din cîntările bisericești au pătruns în cîntecele populare nu numai „versuri" după terminologia lui Dosoftei — ci și „viersuri", linii melodice, formule etc. [26].

Psaltichia românească a lui Filotei reprezintă o piatră de hotar în istoria muzicii noastre atît prin sinteza ce o realizează, cît și prin vastele orizonturi pe care le deschide posterității.

Filotei ieromonahul trebuie considerat, așadar, un strălucit făuritor de cîntare românească, ce a inițiat o amplă mișcare de rezonanță patriotică, orientată înspre reliefarea sensibilității noastre în muzica bisericească și instaurarea graiului popular.

*

Pentru a putea analiza și comenta mai cu folos prima *propedie* a muzicii psaltice în limba română, cea a lui Filotei sin Agăi Jipei, am trecut foarte sumar în revistă — aproximativ în ordinea vechimii lor — toate manuscrisele din sistema veche ce conțin propedii pe care le-am descoperit în Biblioteca Academiei R. S. România în studiul intitulat *Propedii ale muzicii psaltice în notație cucuzeliană* [27].

Prezentarea propediilor — mici gramatici muzicale — a avut scopul de a dezvălui unele preocupări de teorie a muzicii bizantine pe teritoriul României, începînd cu secolul al XVI-lea; am urmărit de asemenea, să enunțăm pe scurt problematica principală a acestor propedii.

Scanned with OKEN Scanner

Studiul se referă la un număr de 33 de propedii, la care ne vom referi și pe parcursul acestei lucrări, comparîndu-le cu cea a lui Filotei, convinși fiind că studiul comparat al tuturor acestor surse va avea darul să releve o serie de aspecte structurale inedite ale muzicii psaltice.

Încă de la începutul secolului al XVI-lea, pe teritoriul țării noastre predarea muzicii psaltice în mod empiric, după auz, nu mai putea fi acceptată, deoarece dascălii de biserică și elevii școlilor mănăstirești trebuia să cunoască semnele muzicale bizantine pentru a putea face față numeroaselor cîntări ce se foloseau în decursul anului în ritualul bisericesc. Era, deci, absolută nevoie de o anumită metodă de predare, de o sistematizare a materiei, de o succesiune logică a temelor, în așa fel încît treptat, elevul să poată pătrunde în lumea neumelor, intervalelor, formulelor ehurilor bizantine.

În școlile mănăstirești ca : Tismana, Cozia, Govora, Periș, Moisei, Bistrița, Neamț, Putna, ca și-n școlile de învățămînt bisericesc din orașe ca Tîrgoviște etc., nu metoda empirică ci metoda sistematică a guvernat desfășurarea procesului instructiv muzical, proces extrem de complex.

Dovadă că scris-cetitul muzical a fost sistematic predat în învățămîntul cântărilor eclesiastice din Muntenia și Moldova sînt manualele respective, mici gramatici muzicale, intitulate uneori, Γραματικὴ μουσικὴ τέχνη ψαλτικὴ sau ἀρχὴ...τῶν σημαδίων τῆς μουσικῆς[28], (mss, gr. 102, 760, 879 etc. n.n.), alteori, „τῆς Ψαλτικῆς—τέχνης" (ms. gr. 1096, 622, 830, 867 etc. n.n.) care s-au bucurat de o largă răspîndire și întrebuințare în țările române.

Cea dintîi gramatică — descoperită pînă acum — folosită în școala românească se află în foto-manuscrisul slavo-grecesc nr. 101 din Biblioteca Academiei, terminat de scris la 11 iunie 1511 de către Eustație protopsaltul de la Mănăstirea Putna (originalul se află în Biblioteca Gosudarstveni istoriceschij muzei, fond Sciuchin, ms. 350, din Moscova) ; a doua pe care o cunoșteam se află în manuscrisul grec din Biblioteca Universitară „M. Eminescu" — Iași, sub cota I/26, scrisă de Andonie Ieromonahul, la anul 7053 (1545), și citată mai întîi de George Breazul [29] și apoi de Ștefan Bîrsănescu [30], iar a treia o găsim în manuscrisul slavo-grecesc nr. 283, din Biblioteca Academiei R. S. România.

Cele mai multe tratate de acest fel aflate în Biblioteca Academiei aparțin sfîrșitului secolului al XVII-lea și primei jumătăți a secolului al XVIII-lea. În catalogarea lor (în studiul nostru mai sus citat, conform incipitului grecesc) le-am trecut sub titlurile : „Introducere asupra semnelor muzicale bisericești" (ms. gr. 102), „Introducere în muzica bisericească" (ms. gr. nr. 622), „Introducere în muzica psaltică" (ms. gr. nr. 1096), „Introducere asupra semnelor muzicale" (ms. gr. nr. 153). „Introducere asupra semnelor muzicale psaltice" (ms. gr. nr. 867 și 879), „Introducere asupra semnelor psaltice" (ms. gr. nr. 830), „Scurtă introducere asupra muzicii bisericești" (ms. gr. nr. 760), „Scurtă introducere asupra muzicii psaltice" (ms. gr. nr. 641), „Scurtă introducere a muzicii psaltice" (ms. gr. nr. 648 și 661), „Scurtă introducere despre muzica bisericească" (ms. gr. nr. 649).

Toate aceste mici gramatici ale muzicii psaltice, sînt extrem de sumare, partea cea mai mare cuprinzînd semnele de notaţie : somata, pnevmata şi hironomice, apehemate şi paralaghie, întrucît predarea nu a fost făcută decît parţial în limba greacă, majoritatea cunoştinţelor muzicale teoretice, transmiţîndu-se ucenicilor prin viu grai şi în limba română.

Primul document muzical românesc, cel al lui Filotei, cuprinde — menţionînd-o în însuşi titlul cărţii, ca şi în dedicaţia-prefaţă — printre atîtea categorii de cîntări şi de slujbe bisericeşti, şi *„propedia şi cu tot meşteşugul cît iaste în cea grecească"*. Ea nu este un gen de cîntare, ci tocmai „introducerea" în teoria şi practica psaltichiei. Filotei nu întrebuinţează nici termenul de *„gramatică muzicală* (γραμματικὴ μουσική), nici pe cel de *„introducere"* (εἰσαγωγή) şi nici pe cel de *„papadichie"* (παπαδική), ci pe cel de *„propedia"*. Sub formă de „propedeutică" (de la „προπαιδευτική"), cuvîntul circulă în terminologia filosofică cu sensul de studiu pregătitor. Cuvîntul *„propedia"* apare în scrisul românesc, pentru prima dată — după părerea muzicologului George Breazul — pe coperta şi în prefaţa psaltichiei lui Filotei [31]. Originea lui elină este προπαιδεία (în greaca modernă προπαίδεια), care înseamnă învăţătură pregătitoare, instrucţie preliminară (de la προπαιδεύω). *Un termen mai propriu ca „propedia" nu putea fi găsit pentru a determina gramaticile muzicale, micile tratate teoretice introductive.* Cuvîntul este atît de potrivit sensului pe care îl reprezintă, atît de nimerit şi atît de necesar, încît, considerînd că va fi adoptat în terminologia ştiinţei muzicii, George Breazul îl propune pentru a înlocui pe cel de „papadichie" [32].

Folosirea propediilor româneşti — din sistema veche — în învăţămîntul muzical al ţărilor române este atestată în tot secolul al XVIII-lea şi pînă la începutul deceniului al 3-lea din secolul al XIX-lea.

Aşa, la 1 august 1751 apare cea de a treia propedie în limba română (ms. rom. nr. 4305 din Biblioteca Academiei R. S. România pe care George Breazul n-o aminteşte) cea a lui Ioan sin Radului Duma Braşoveanu [33], cea de a doua fiind ms. rom. nr. 1106 din Biblioteca Universitară — Cluj, scrisă înainte de anul 1745, poate după cea a lui Filotei, iar la 17 iulie 1788, cea de a patra (ms. rom. 3210, Biblioteca Academiei R. S. România), scrisă de Naum Rîmniceanu [34].

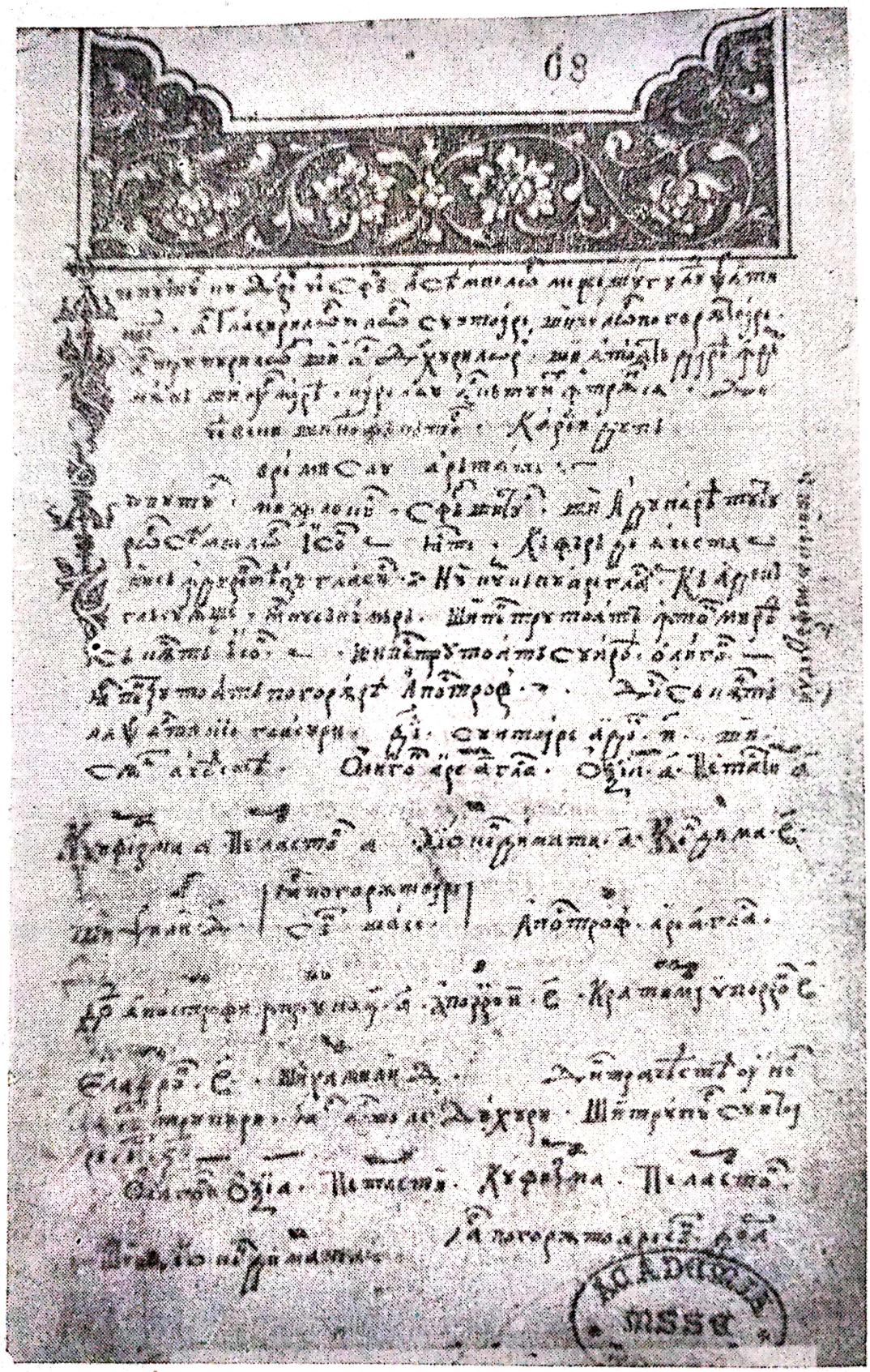
Ultima propedie a muzicii psaltice din sistema veche, o găsim în ms. rom. nr. 5970 (Biblioteca Academiei R. S. România), terminat de scris la 18 februarie 1821 de Ierom. Acachie de la Mănăstirea Căldăruşani.

Pînă la Teoreticonul lui Macarie (1823) nu s-a tipărit nici o astfel de propedie. Ele s-au răspîndit însă prin copii manuscrise. Cît de răspîndite şi cunoscute erau, se constată şi din faptul că ele au putut sta şi la îndemîna lui Sulzer, care, pe temeiul lor a putut reda cele două interesante anexe (tabula III şi IV) şi redacta partea din lucrarea sa consacrată „teoriei muzicii greceşti" [35].

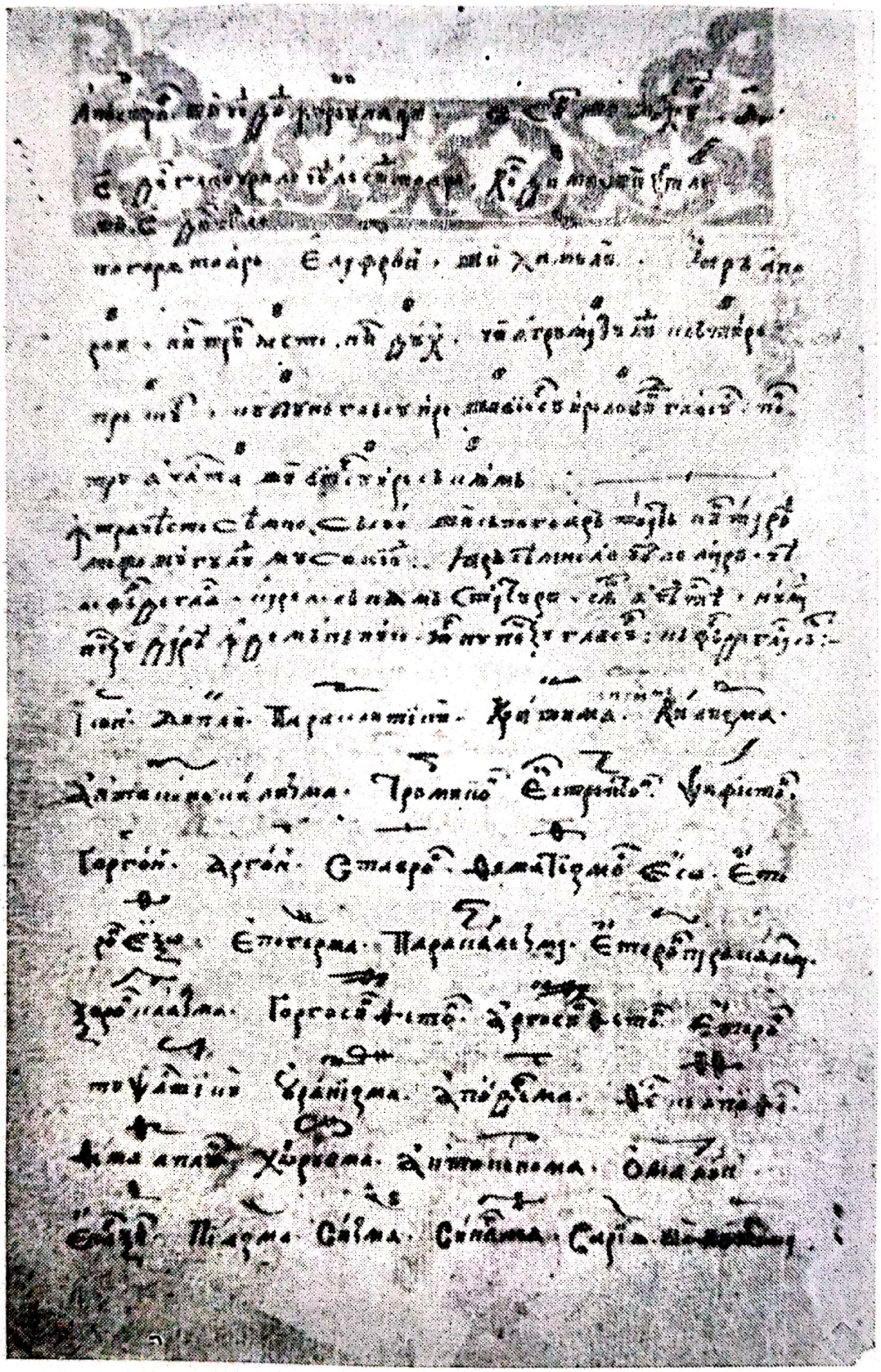
*

Scanned with OKEN Scanner

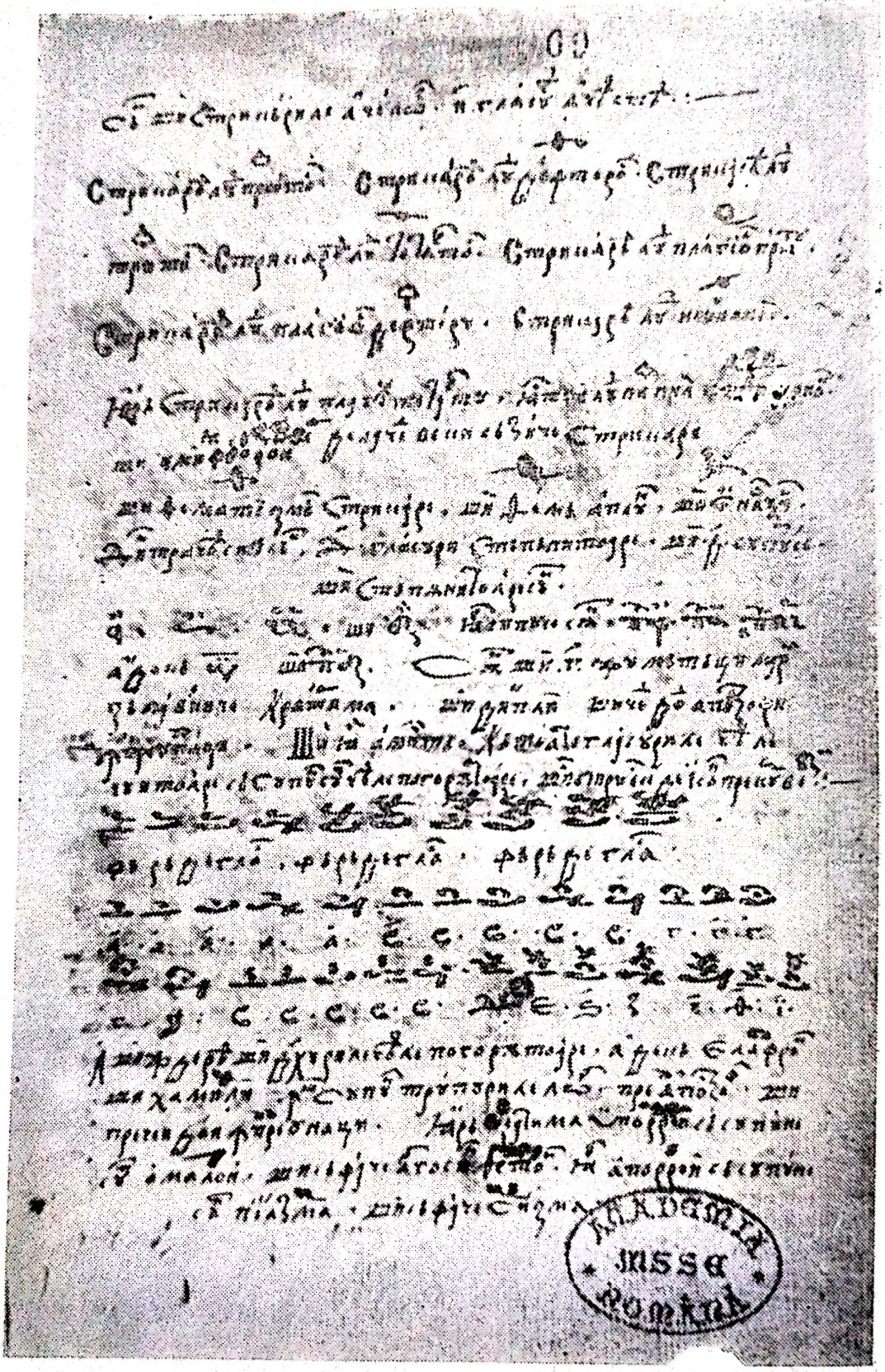
Ms. rom. nr. 61, f. 68r



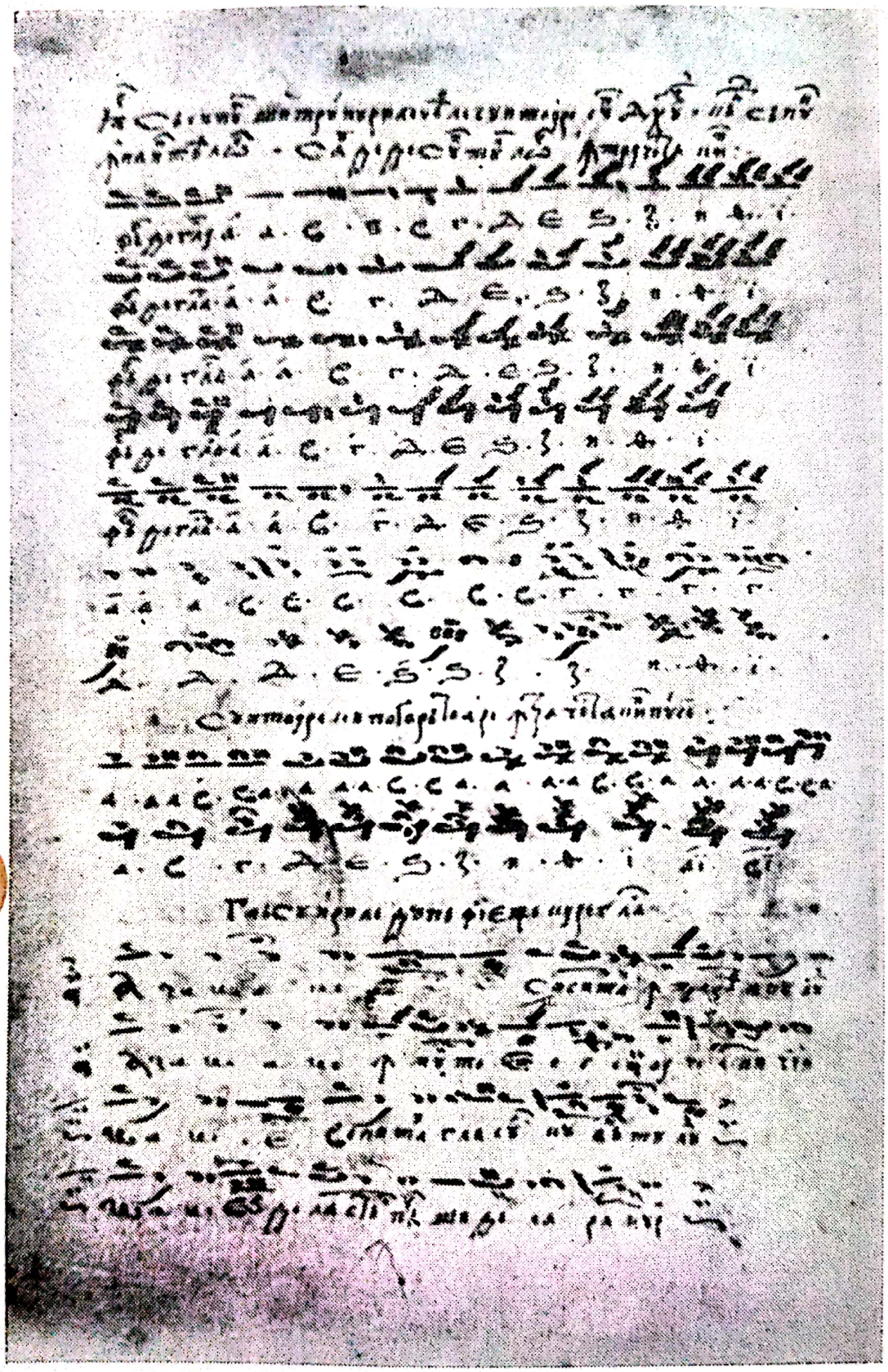
ACADEMIA MSSC



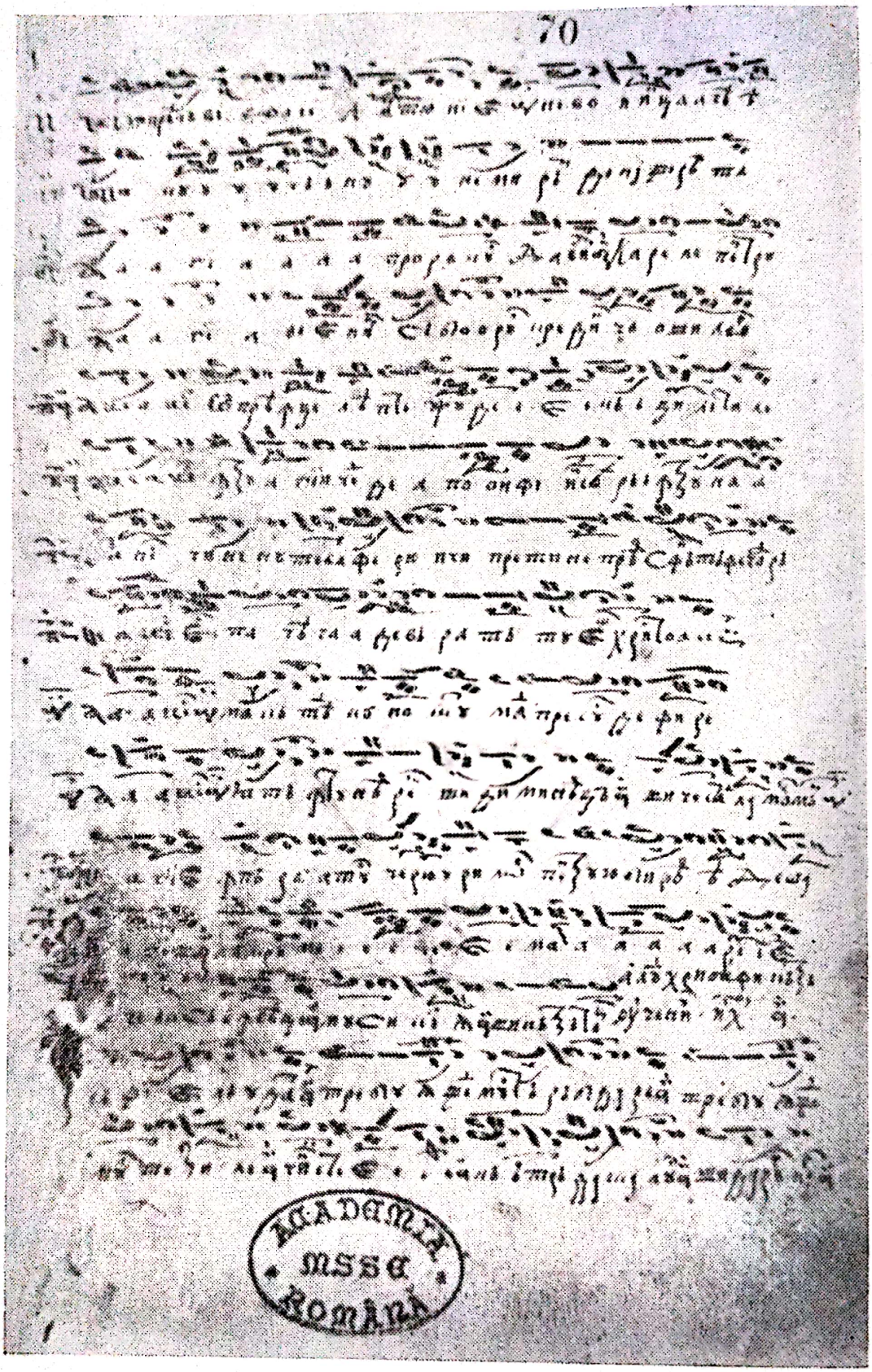
f. 68v



f. 69r



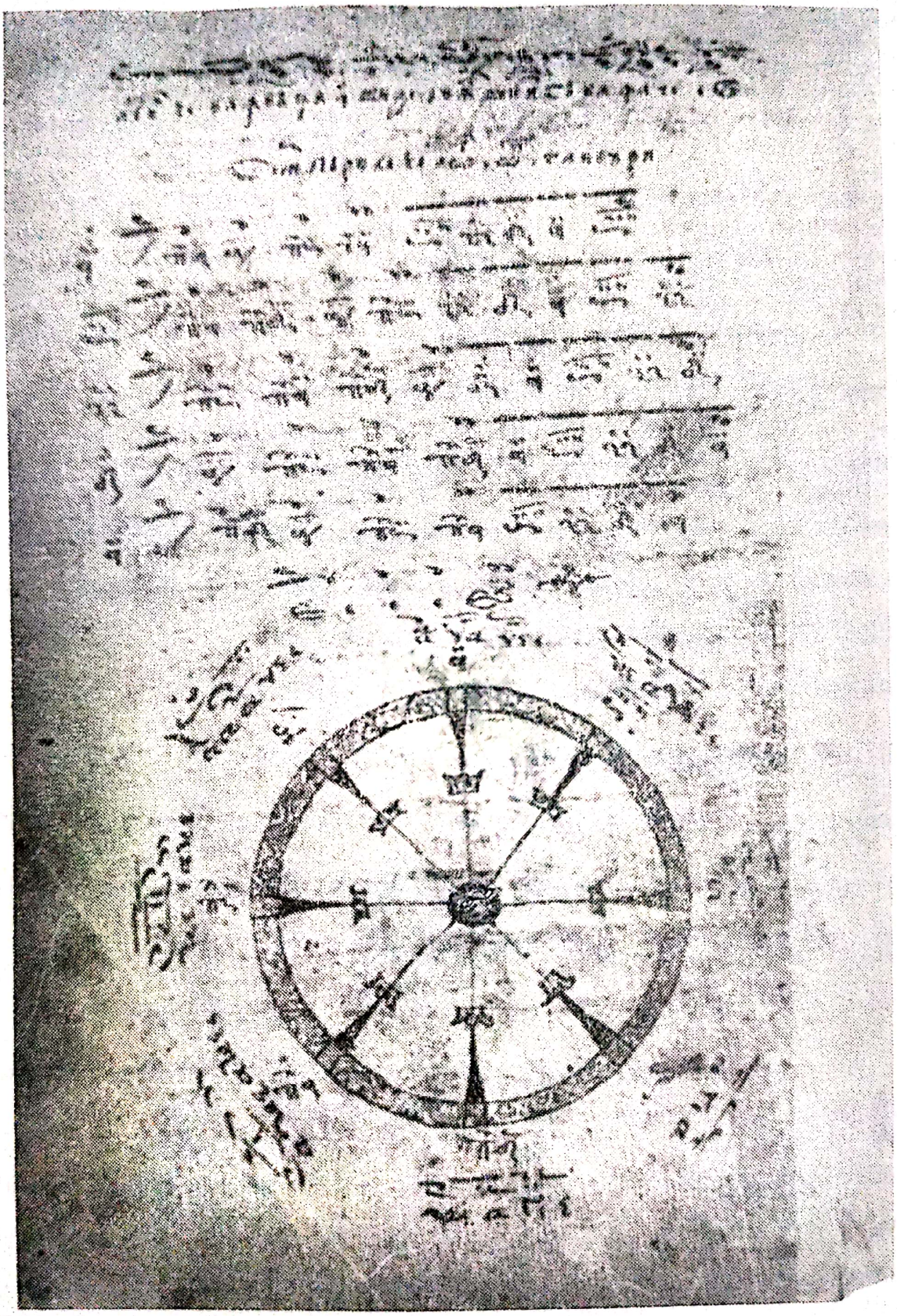
f. 69v



ACADEMIA
MSSC
ROMÂNĂ

f. 70r

f. 70v



Revenind la manuscrisul lui Filotei sin Agăi Jipei, vedem că el a îndeplinit nu numai rolul de carte de strană, în care psaltul găsea aproape tot ceea ce îi trebuia, ci şi funcţia didactică pentru cei ce învăţau psaltichia.

Începutul propediei lui Filotei traduce aproape cuvînt cu cuvînt, cuprinsul începuturilor tuturor propediilor greceşti. („Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἁγίῳ τῶν σημαδίων τῆς Ψαγτικῆς τέχνῆς, τῶν τε ἀνιόντων καὶ κατιόντων σωμάτων τε καὶ πνευμάτων, καὶ πάσης χειρονομίας τῆς ἀκολουθίας, συντεθειμένη εἰς αὐτὴν παρά τῶν κατὰ καιροὺς ἀναδειχέντων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νέων"). fol. 68. *„Începutul cu D/umne/zeu cel Sfănt al semnelor meşteşugului psalti/chiei, al glasurilor celor suitoare şi celor pogorîtoare, / a trupurilor şi al duhurilor şi a toată darea înde/mînă şi urmarea, care s-au alcătuit într-însa, de / cei vechi şi noi făcători, carii după / vremi s-au arătat :*

Începutul, mijlocul, sfîrşitul şi adunarea tutu/ror seamnelor ison *iaste. Că fără de aceasta —/ nu să îndireptează glasul şi să chiamă fără de glas, nu cum că nu are glas. Că adecă / glăsuieşte, iar nu să numără. Şi pentru toată întocmirea / să cîntă ison. Şi pentru toată să cîntă / la psalticihe glasuri 14. Suitoare adecă 8 şi / sînt acestea : suirea, oligon* */ iar pentru toată pogorîrea, apostrof* *. Deci să cîntă / la psaltichie glasuri 14. Suitoare adecă 8 şi / sînt acestea : Oligon* *are (1) glas ; oxia* *1 ; petasti* *1 ; / cufisma* *1 ; pelaston* *1 ; diochent / imata* *1 ; Kentima* *2 / şi ipsili* *4. Iar pogorîtoare sînt şase : apostrof* *, are 1 glas ; / doi apostrofi* *împreunaţi 1 ; aporroi* *2 ; kratima iporroi* *2 ; / elafron* *2 ; şi hamili* *4. Dintr-acestea unele sănt trupuri iar altele duhuri*[36]*. Şi trupuri suitoare sînt 6 : oligon* *; oxia* *; petasti* *; cufisma* *; pelaston* */ şi dio chentimata* *; iar pogorîtoare sănt doao : / apostrof* *şi cei doi împreunaţi*

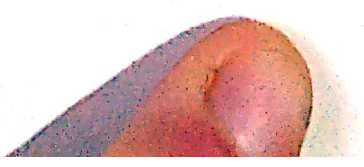
Sînt şi duhuri 4 ; / 2 din glasurile céle suitoare : Kentima şi *ipsili* */ şi două din cele / pogorîtoare : elafron* *şi hamili* *, iară apo/roi* *nici trup iaste nici duh, ci a grumazului clătire / pre scurt cu bună glăsuire şi viersuire lovind glasul, pen/tru aceasta şi viersuire să chiamă. /*

Într aceaste seamne să suie și să pogoară toată cîntarea / meșteșugului musichiei. Iară seamnele ceale mari cea/le făr de glas carele să chiamă staturi, sînt acestea, numai / pentru darea îndemănă iar nu pentru glasuri: că fără de glas sănt /: ison ; dipli ; paraclitichi ; Kratima ; Kilizma ; / anticheno-chilizma ; tromicon ; ekstrepton ; psifiston ; gorgon /; argon ; stavros + ; tematismos eso ; ete/ron exo ; epegherma ; paracalesma ; eteron paracalesma ; / xironclasma ; gorgosintheton ; argosintheon ; eteron / tu psalticu ; uranizma ; apoderma ; the ke apothes ; / tema aplun ; horevma ; antikenoma ; omalon ; enarxis ; piazma ; sizma ; sinagma ; varia și lighisma .

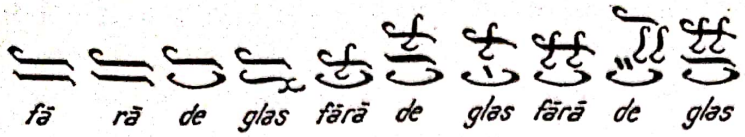
Sănt și stricările acelor 8 glasuri acestea: / Stricarea lui protos ; stricarea lui defteros ; stricarea lui /tritos ; stricarea lui tetartos ; stricarea lui plaghios protu ; / stricarea lui plaghios deftéru ; stricarea lui nenano ; / iar stricarea lui plaghiu tetartu, iaste a lui nannà ; imifonon și / imifthoron ea de la cei vechi să zice stricare. Și thematismos stricare și thema aplum și enarxis . /

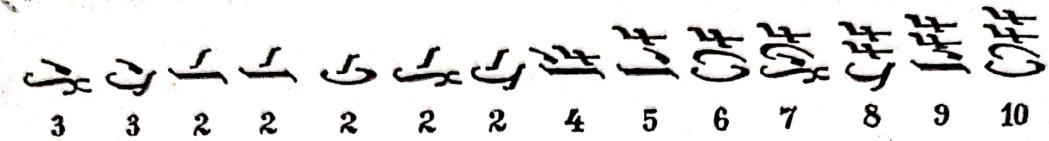
Dintracestea sănt 4 glasuri stăpînitoare și 4 supuse. /

Și stăpînitoare sănt: / ; ; și iar supuse sînt: ; ; adecă și . Sînt și 3 jumătăți mari / zăbavnice: Kratima ; și dipli și cei doi apostrofi / împreunați ; Și ia aminte că toate glasurile ceale / suitoare să supun supt cele pogorîtoare și biruesc de ison precum vezi: /



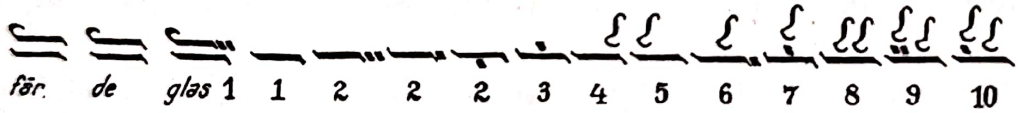
Scanned with OKEN Scanner

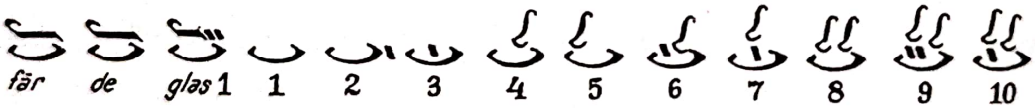


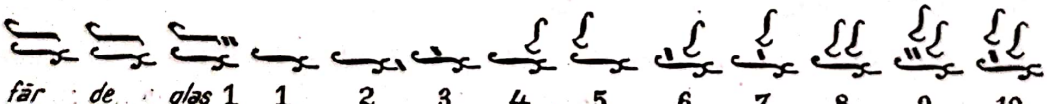


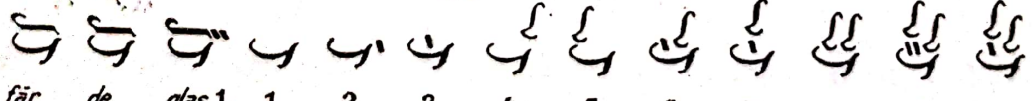
Aşijderea şi duhurile ceale pogorîtoare, adecă elafron */şi hamili* *îşi supun trupurile lor pre apostrof* *şi / pre cei doi împreunaţi* *. Iară cratima iporoi* *să supune / supt omalon* *şi să face argosintheton* *, iar aporroi* *să supune / supt piazma* *şi să face sizma* *.*

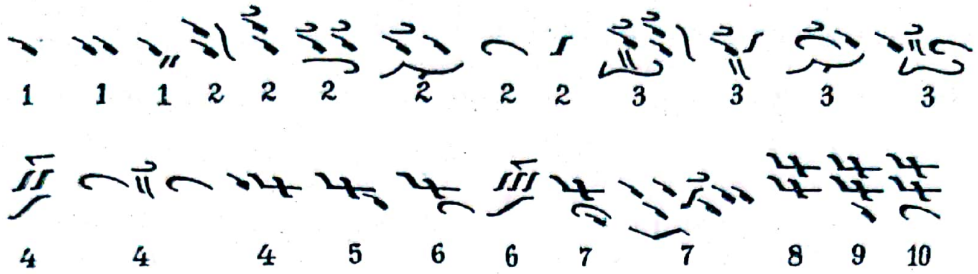
Iar să supun şi trupurile cele suitoare supt duhuri cînd să pun înaintea lor, sau dedesuptul lor într-acest chip".



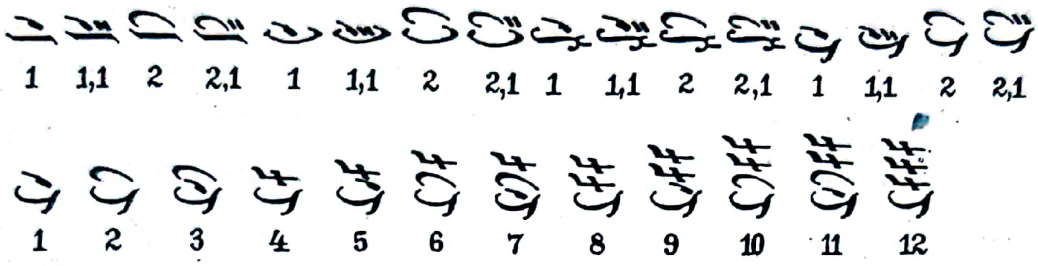






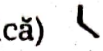


SUITOARE CU POGORÎTOARE ÎNTR-ACESTA CHIP PUSE :



După cum s-a putut observa din această lucrare, *propedia lui Filotei* — ca și toate propediile grecești — este foarte sumară, el neaducînd în această privință vreo contribuție în afară de acela că a tradus-o *„cît iaste în cea grecească"*, indicațiile date neprezentînd soluții concludente, astfel, încît numai prin compararea multor, tratate de acest fel și mai ales prin lecturi îndelungate pe manuscrise psaltice din secole diferite, putem soluționa mulțimea problemelor de ordin teoretic ce se referă la această muzică.

Recapitulînd, asupra semnelor : *somata, pnevmata, hironomice, ftorale și combinații de semne,* nu insistăm întrucît acestea sînt aproape identice în toate propediile și semnificația lor o cunoșteam din publicații de seamă ca : I. D. Petrescu [37], H. F. W. Tillyard [38], Egon Wellesz [39], Verdeil Palicarova [40], Ștefan Lazarov [41], Grigore Panțîru [42] etc. Facem însă mențiunea că Filotei dă în propedie semne și intervale pe care nu le folosește în scrierea cîntărilor, cum ar fi de pildă *petasti* cu o *chentimă* și *oligon* cu două *chentime* în capăt pentru a indica terța, (vezi ms. 61, fol. 69^{v}). *Cufisma* și *pelastonul* sînt folosite numai simple sau stăpînite de *ison,* fără combinațiile de semne ascendente arătate la fol 69^{v}. *Ekstrepton-ul* , *paracalesma* , *horevma* și *eteron tu psalticu* arătate în propedie (fol. 68^{v}) — nu sînt folosite de Filotei, iar *argo sintheton*-ul îl întîlnim foarte rar în psaltichia sa. *Epegherma* existentă în propediile secolului al XVII-lea (ms. gr. 1096) și al XVIII-lea (ms. gr. 640, 760 etc.), la Filotei

seamănă cu *varia* (puţin mai mică) , fiind foarte rar grafiată 

Texgosintheton — pe care îl găsim d.p. în ms. gr. 640 (sec. XVIII) — în psaltichia sa nu este întrebuinţat şi nici trecut în propedie. Filotei este pe deplin justificat, pentru faptul că nu foloseşte anumite semne hironomice (dinamice şi expresive), întrucît unele din cele mai sus amintite, chiar şi pentru cercetătorii zilelor noastre au semnificaţie neprecisă. Din această categorie sînt totuşi unele semne foarte des folosite în psaltichia sa. Aşa de pildă *Thes Ke apothes* apare în *Catavasiile Crăciunului* de 5 ori (fol. 8^r — rînd 1 şi 11; fol. 8^r rînd 4 şi 7; fol. 10^r rînd 3), iar în *Catavasiile Floriilor*, numai pe fol. 19^r, de 8 ori (rînd 2, 3, 6, 7, 8, 10, 12 şi 15).

Thematizmos eso — care se pretează la confuzii cu ftoraua ehului al II-lea cu care seamănă — se întîlneşte adesea mai ales la sfîrşitul unei fraze muzicale sub un grup de note indicînd un cromatism (ex. fol. 11^v rînd 2, 9 şi 12) în timp ce ftoraua glasului al II-lea se foloseşte la începutul sau în cuprinsul unei fraze muzicale.

În ceea ce priveşte grafierea *ftoralelor* sau *„stricările celor 8 glasuri“* — care sînt semne ce marchează trecerea spre o altă tonalitate — ea este puţin diferită de la un manuscris la altul. Pentru identificare comparăm pe cele din propedia lui Filotei cu cele din încă alte şase manuscrise (anexa II).

Din analiza acestor manuscrise observăm că :

1. Glasurile autentice, au ftorale identice ;
2. Ftoraua glasului al V-lea este grafiată diferit în ms. gr. nr. 102 (fol. 4^r) ;
3. Ftoraua glasului al VI-lea are cinci grafieri diferite, dintre care numai două identice (cele din mss. româneşti : nr. 61 şi 3210) din şapte ;
4. Ftoraua lui *varis* (gl. VII) are patru grafieri diferite din patru existente (mss. gr. nr. 102, 661 şi 879) cele din mss. rom. nr. 61 (fol. 69^r) şi 3210 şi mss. gr. nr. 648 şi 649, lipsind ;
5. Ftoraua glasului al VIII-lea în manuscrisele româneşti este identică cu cea a glasului al III-lea ;
6. Ftoraua *nenano* lipseşte din ms. gr. nr. 102 (sec. XVII/XVIII), iar în ms. gr. nr. 649 (sec. XVIII) fol. 2^r, este diferit grafiată.
7. *Thematismos eso, Thematismos exo* şi *Thema haplun*, apar numai în propediile manuscriselor româneşti (nr. 61 şi 3210), în manuscrisele propediilor greceşti, lipsind (nr. 102, 661, 879, 648 şi 649), iar *enarxis* lipseşte din propediile manuscriselor greceşti (nr. 661, 879 şi 649).

Toate aceste diferenţe ne duc la concluzia că ftoralele în genere nu erau frecvent întrebuinţate, iar unele, nu erau deloc folosite, necunoscîndu-li-se semnificaţia.

Aşa de pildă, Filotei, cu toate că în propedia sa dă un număr de 14 ftorale (fol.69^r), în catavasier foloseşte frecvent numai pe *thematismos eso* [43], pe *nenano* [44] şi ftoraua glasului al III-lea [45], în timp ce alte ftorale sînt foarte rar folosite, iar *imifonon* şi *imifthoron* „care de la cei vechi să zice stricare“, cum menţionează Filotei (fol. 69), nu sînt întrebuinţate.

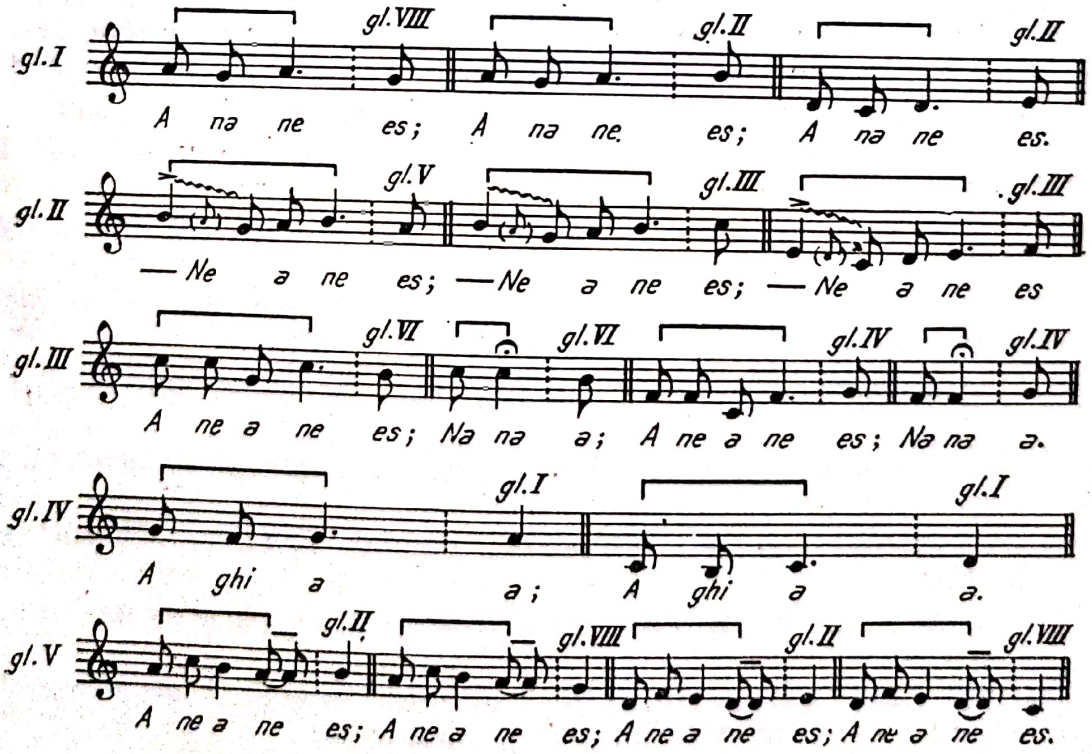
Cu privire la cantitatea intervalelor reflectată în combinațiile de semne, (fol. 69^{v}) facem mențiunea că Filotei (ca toți teoreticienii bizantini) calculează altfel intervalele decît apusenii și anume : fie neglijînd prima treaptă a intervalului, fie socotind numărul de secunde cuprinse în interval. De pildă, în timp ce în muzica modernă intervalul de la o treaptă la cea de a doua (secunda) se notează cu 2, iar cel de la o treaptă la cea de a treia (terța) se notează cu 3, în muzica psaltică secunda se notează cu 1, terța cu 2, quarta cu 3 și așa mai departe. Facem precizarea că notația diastematică nu folosește trepte, ci semne ce reprezintă intervale.

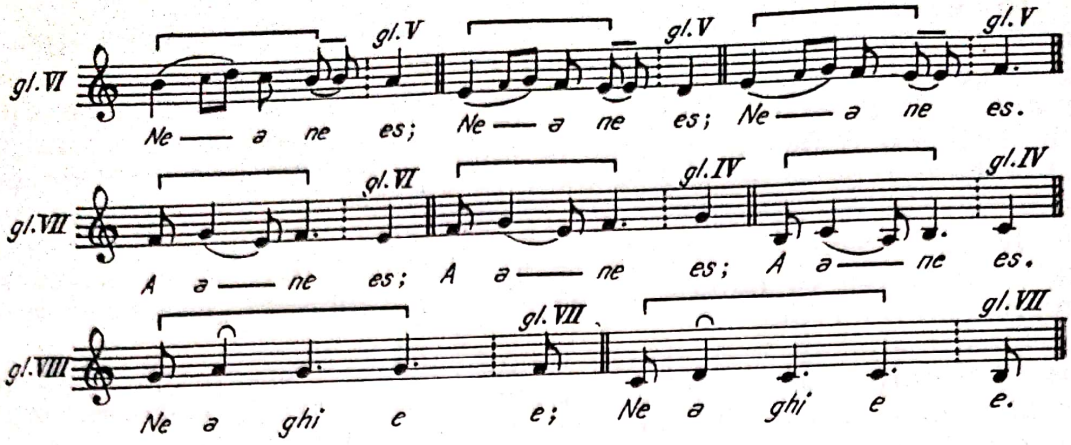
Între combinațiile de semne și apehematele ehurilor, sau *„glasurilor după fieștecare glas“*, unele propedii cuprind *exerciții de paralaghie* care la Filotei lipsesc. De cele mai multe ori aceste exerciții sînt alcătuite din formulele melodice intonaționale ale ehurilor, dedesubtul cărora sînt scrise silabele mnemotehnice ale ehului ce-l reprezintă — *ananes, neanes, nana* etc.

La începutul exercițiului de paralaghie, Naum Rîmniceanu (ms. rom. 3210, fol. 5^{r}—7^{r}) scrie : „Începutul al dulcii și foarte de folos paralaghii care să înceapă de la ananes și să înalță și să pogoară pînă la al șaptelea glas“ [46], iar în ms. rom. 4443, fol. 1^{v}, citim : *„Începutul acei dulci și prea folositoare paralaghii, adecă schimbările celor opt glasuri“*.

Dăm în paralel trei manuscrise din perioade diferite, ms. gr. nr. 760 (sfîrșitul sec. XVII), ms. gr. 879 (prima jumătate a sec. XVIII) și ms. rom. 3210 (sfîrșitul sec. XVIII) ale căror exerciții de paralaghie sînt identice, pentru a putea compara și stabili, în primul rînd, *formulele de intonare ale fiecărui eh* și identitatea lor în diferite perioade. (Anexa III).

Recapitulînd, formulele de intonare ale ehurilor sînt :





În acest tablou recapitulativ, am stabilit mai întîi formulele de intonare ale fiecărui eh în parte.

Fixarea ehurilor am făcut-o în funcție de *formulele de intonare, mărturii și silabe mnemotehnice corespunzătoare.*

Numirile mnemotehnice, care însoțesc formulele de intonare ale ehurilor sînt : *ananes* pentru ehul I autentic — care mai este numit și *ananeanes ; neanes* pentru ehul II autentic ; *aneanes* sau *nana* pentru ehul III autentic ; *aghia* pentru ehul IV autentic ; *aneanes* pentru plagalul ehului I ; *neanes* pentru plagalul ehului II ; *aanes* pentru plagalul ehului III și *neaghie* pentru plagalul ehului IV. De observat că glasului V i se zice *aneanes* ca și glasului III, iar glasului VI, *neanes,* ca și glasului II. Mărturia, formula melodică și sensul ascendent sau descendent al finalului formulei deosebesc (în această privință) glasul III de glasul V și glasul II de glasul VI.

Urmărind sensul ascendent și descendent al mersului melodic și al legăturilor *formulelor de intonație ale ehurilor vechi bizantine,* observăm logică și simetrie, mai ales în urcare. Astfel, urcînd cîte o secundă :

— de la *ananes* (gl. I la^1 sau re^1), dăm de *neanes* (gl. II si^1 sau mi^1);

— de la *neanes* (gl. II si^1 sau mi^1), dăm de *ananes* sau *nana* (gl. III do^2 sau fa^1) ;

— de la *nana* (gl. III do^2 sau fa^1), dăm de *aghia* (gl. IV re^2 sau sol^1) ;

— de la *aghia* (gl. IV sol^1 sau do^1), dăm din nou de *ananes* (gl. I la^1 sau re^1) ;

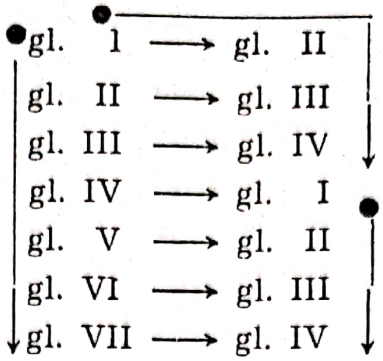
— de la *aneanes* (gl. V la^1 sau re^1), dăm de *neanes* (gl. II $și^1$ sau mi^1) ;

— de la *neanes* (gl. VI si^1 sau mi^1), dăm de *neanes* sau *nana* gl. III do^2 sau fa^1) ;

— de la *aanes* (gl. VII fa^1 sau *si*), dăm de *aghia* (gl. IV sol^1 sau do^1) ;

— de la *neaghie* (gl. VIII sol^1 sau do^1), se coboară numai, nu se urcă.

Recapitulînd, schema înlănțuirii sensului ascendent al formulelor de intonație ale ehurilor vechi bizantine, arată astfel :



Coborînd cîte o secundă :
— de la *ananes* (gl. I la^1), dăm de *neaghie* (gl. VIII, sol^1) ;
— de la *neanes* (gl. II si^1), dăm de *aneanes* (gl. V la^1) ;
— de la *aneanes* sau *nana* (gl. III do^1), dăm de *neanes* (gl. VI si^1 ;
— de la *aghia* (sol^1 sau do^1) se urcă numai, nu se coboară ;
— de la *aneanes* (gl. V la^1 și re^1), dăm de *neaghie* (gl. VIII sol^1 și do^1) ;
— de la *neanes* (gl. VI si^1 și mi^1), dăm de *aneanes* (gl. V la^1 și re^1) ;
— de la *aanes* (gl. VII fa^1), dăm de *neanes* (gl. VI mi^1) ;
— de la *neaghie* (gl. VIII sol^1 și do^1), dăm de *aanes* (gl. VII fa^1 și *si*).

Cuvintele *ananes, neanes, nana* etc., care însoțesc formulele muzicale, numite *noane* nu au vreo semnificație ; ele sînt doar o reuniune de silabe, destinate să indice o melodie [47]. Aceste silabe mnemotehnice se întîlnesc în aproape toate manuscrisele psaltice.

Cunoașterea acestor formule, este indispensabilă studiului muzicii bizantine, pentru că ele sînt întrebuințate în imnele celor opt ehuri aranjate după ordinea sunetelor menționate mai sus.

După exercițiile de paralaghie, în foarte multe manuscrise psaltice din Biblioteca Academiei R. S. România (mss. gr. nr. 102, fol. 5^r ; 760 fol. 7^r—12^r ; 830, fol. 7^r—8^v ; 867 fol. 6^v ; 507 fol. 6^r—7^r ; 648 fol. 7^r—8^r ; 661 fol. 4^v—5^v ; 953 fol. 12^r—20^v ; 840 fol. 8^{r-v} și mss. rom. nr. 4305 fol. 6^r—7^r ; 3210 fol. 7^v—8^v ; 4233 fol. 9^r—12^r) *ca și în cel al lui Filotei sin Agăi Jipei* (fol. 69^v—70^v) urmează *apehematele* (anexa IV), care poartă diferite nume ca : *apehema, enehema, epehema* sau „glăsurile după fieștecare glas“ cum le numește Filotei (fol. 69^v), și care sînt tot formule de intonație ale ehurilor, un fel de paradigme muzicale întrebuințate ca mijloace mnemotehnice pentru instrucția și practica muzicală [48]. Aceste formule, mai dezvoltate decît cele din exercițiile de paralaghie (arătate în anexa III), puse la începutul cîntărilor, au menirea de a crea atmosfera tonală a ehului respectiv. Egon Welesz spune că *„aceste formule de intonație sînt în aparență reminiscențe ale melodiilor vechi, după a căror schemă au fost construite noile cîntări“* [49].

Formulele apechematelor bizantine ale ehurilor I și IV se caracterizează prin terminarea — treptată sau prin salt — pe treapta a cincea a scării, cum observă muzicologul Gh. Ciobanu [50], iar cele ale celorlalte ehuri (n.n.), se încadrează în melodie, fie treptat prin interval de secundă (gl. II, III și VII), fie prin unison, subton și cvartă, ca în muzica populară (gl. V), fie prin terță sau cvartă (gl. VI și VIII).

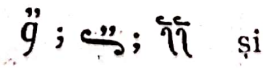
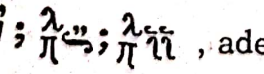
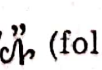
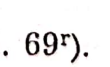
Scanned with OKEN Scanner

După apehemate, la Filotei urmează *troparul* lui *Hrisafi către ucenici* glasul I (fol. 70r–v). *„Cel ce va să învețe musichia și către toț(i) să fie lăudat trebuiaște-i multă răbdare, trebuiaște-i multe zile, cinste către dascălul și darur(i) mari. Atunce va învăța și desăvîrșit să va face“* (anexa V). Acest tropar apare identic și la Duma (ms. rom. nr. 4355 fol. 7r) și Naum (ms. rom. nr. 3210 fol. 8r). Și ms. gr. nr. 830 f. 8v conține un astfel de „τροπάριον εἰσαγωγικόν νουθεσίν πύρ τῆς μαθητᾶς“

„Tropar introductiv, învățătură către școlari“, tradus de C. Erbiceanu [51], care nu seamănă deloc ca melodie cu cel al lui Hrisafi din manuscrisul lui Filotei, iar ca text diferă puțin, este însă identic cu cei din mss. gr. nr. 840 (fol. 8r–v), 1507 (fol. 7v), 1519 (fol. 5v–6r) și ms. rom. nr. 4233 (fol. 12r–v). La sfîrșitul manuscrisului gr. nr. 830 (fol. 181r), găsim din nou acest tropar în limba română în două variante : una scurtă, identică cu cea din mss. lui Filotei (fol. 70r–v), scrisă pe marginea fol. 181r—187v și alta mult mai dezvoltată, după pilonii celei dintîi, scrisă pe aceleași file — în dreptul variantei lui Filotei — după care urmează alte patru *„tropare pentru ucenici“*, aproximativ cu același conținut ca cele din Filotei (f. 258v) : *„Pre Kirigiu...“* etc. La începutul troparului : *„Cel ce va să învețe musichia...“* (fol. 181r) găsim scris (în limba română cu litere chirilice) : *„Și aceste ce să văd de aicea înainte pentru ușurința ucenicilor, sînt a dumisale Kir Ioneță Prale, fiind dascăl în Socola“*.

După acest tropar, în propedia lui Filotei urmează *„Schimbările celor opt glasuri“*, pe care, identice sau mult mai dezvoltate, le găsim în majoritatea gramaticilor muzicii psaltice din Biblioteca Academiei Române. Dăm în paralel *„Schimbările celor opt glasuri“* din 9 manuscrise (ms. rom. nr. 61, fol. 70v ; mss. gr. nr. : 1096, fol. 8r ; 649, fol. 3v ; 622, fol. 7v ; 830, fol. 7r ; 640, fol. 8r ; 648, fol. 6r ; 661, fol. 4v–5r ; și ms. rom. nr. 5970, fol. 7r), pentru a putea observa asemănările și deosebirile acestor „schimbări“ în diferite perioade și mai ales pentru a rezolva problema mărturiilor (Anexa VI).

Mărturiile (μαρτυρία = mărturie, indicație), sînt semne aparținînd notației psaltice, care se scriu la începutul pieselor muzicale sau pe parcurs — la începutul și la sfîrșitul frazelor — pentru a indica glasul sau modul în care se va cînta melodia, sau, pentru a determina sunetul inițial sau final al frazelor muzicale. Ele au pînă la un punct, rolul cheii și al portativului din muzica occidentală liniară.

În propedia lui Filotei — ca și în celelalte propedii — mărturiile ca și ehurile nu sînt tratate special. După ce dă ftoralele, în continuare, Filotei face doar mențiunea : „Dintr-aceastea sînt 4 glasuri stăpînitoare și 4 supuse. Și străpînitoare sănt :  ; iar supuse sînt :  , adecă  și  (fol. 69r).

În scriitura diastematică bizantină, mărturiile sînt de o mare importanță, pentru că treptele nu sînt fixe. Fiecare din ele depinde de treapta precedentă și cînd nu se știe ce reprezintă o mărturie, solfegierea nu este posibilă. Mărturia, indicînd sunetul inițial — în practica paralaghiei

(solfegierii) — este absolut indispensabilă pentru descifrarea și interpretarea unei melodii psaltice.

Înainte de a extrage din *„Schimbările celor opt glasuri"* mărturiile pentru fiecare treaptă în parte, dăm un *exercițiu de paralaghie* din ms. gr. 923, fol. 3 (anexa VII), foarte interesant și semnificativ, ce cuprinde majoritatea mărturiilor, pentru a putea completa apoi — în tabloul recapitulativ (anexa VIII) — din aceasta ca și din roata mare-mijloc (mss. gr. nr. 879, fol. 4^{v} și 867, fol. 594^{r}) [52], mărturiile care nu se găsesc (*Do* ^{1}, *Si, La, Sol)* în : *„Schimbările celor opt glasuri"*, transcrise în anexa VI.

De observat că fiecare mărturie reprezintă cel puțin cîte două sunete, primul și ultimul din pentacord. Ex. sau *Re* și *La*. Majoritatea mărturiilor au trei însemnări (Ex. sau = *Si* grav, *Fa* ^{1} și *Do*^{1} ; sau = *Do*^{1}, *Sol* ^{1} și *Re* ^{2} ; sau *Mi* ^{1}, *Si* ^{1} și *Fa* ^{2} diez ; sau = *Fa*^{1}, *Do*^{2} și *Sol* ^{2} și chiar patru sau *La, Mi* ^{1}, *Si* ^{1} *Fa*^{2} diez).

Din schimbările celor opt glasuri din exercițiile de paralaghie, din tabloul recapitulativ de mai sus și mai ales din lectura îndelungată pe manuscrisele psaltice vechi, observăm că mărturiile de pe aceeași treaptă, care se pun la capătul unui fragment muzical cu sens ascendent, sînt grafiate diferit față de cele care se pun la capătul unui fragment muzical cu sens descendent. Așa de pildă, în urcare mărturia (*Fa*^{1} ; *Do*^{2}, *Sol*^{2}) se grafiază în coborîre , iar mărturia (*Mi*^{1}, *Si*^{1}, *Fa*^{2} diez) în urcare, va fi grafiată în coborîre sau . În genere cînd melodia are sens descendent mărturia este însoțită de semnul plagalului. Așa se explică faptul că dacă sîntem de pildă în glasul I (ex. priceasnă la Nașterea Domnului, fol. 49^{r} rînd 12) și apare semnul plagalului, nu înseamnă că am intrat în glasul V — căci structura formulei cadențiale respective nu ne arată acest lucru — ci înseamnă că fragmentul melodic are sens ascendent. Și invers, dacă sîntem în glasul VIII de pildă, și apare mărturia glasului IV nu înseamnă că am trecut în glasul IV, ci înseamnă că fragmentul melodic are sens ascendent. Tot așa se explică și faptul că în ehurile diatonice cadențele de pe *Mi* și *Si* (sau) sînt cele ale treptelor respective care nu pot fi confundate cu cele ale ehurilor cromatice.

Cu aceste explicaţii putem afirma deci că şi ehurile autentice folosesc în coborîre mărturii însoţite de semnul plagalului, iar ehurile plagale folosesc în urcare mărturii ale ehurilor autentice.

Precizăm, de asemenea, că în ehurile cromatice (II şi VI) sau cînd se modulează într-un eh cromatic întîlnim mărturii cromatice pe orice treaptă. De pildă, în heruvicul gl. V *La sîmbăta cea mare* (fol. 50^{r-v}) cu mărturia *Re*^{1}, de cîte ori apare ftoraua cromatică *nenano* pe treapta *Sol*, apare şi mărturia cromatică pe treapta *Re*^{1}. Deci, în cazul ehurilor cromatice găsim mărturii cromatice şi pe alte trepte în afară de *Mi*^{1}, *Si*^{1}, *Fa*^{2} *diez*, din sistemul de cadenţe al ehurilor diatonice arătate în tabloul de mai sus.

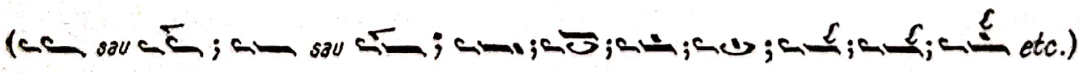
În Catavasier, d.p., foarte adesea găsim mărturiile — ca şi stavros-ul care indică o pauză de respiraţie — chiar în mijlocul unui cuvînt, ceea ce înseamnă că Filotei în majoritatea cazurilor a respectat întocmai textul muzical original (grecesc).

După *„Schimbările celor opt glasuri“*, Filotei sin Agăi Jipei îşi încheie propedia cu *„roata glasurilor“*.

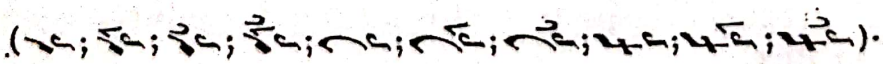
În cabinetul de manuscrise al Bibliotecii Academiei R. S. România, am descoperit un număr de 23 de roţi în 21 de manuscrise (mss. gr. nr. 102, fol. 7^v; 622, fol. 8^r; 879, fol. 4^v; 760, fol. 1; 830, fol. 6^r şi 6^v; 61, fol. 70^v; 867, fol. 5^v şi 594^r; 1507, fol. 5^r; 640, fol. 8^v; 648, fol. 8^r; 649, fol. 3^r; 923, fol. 21^r; ms. rom. nr. 3210, fol. 9^v; ms. gr. nr. 1511, fol. 7^r; mss. rom. nr. 4233, fol. 9^r; 4443, fol. 2^v; ms. gr. rom. nr. 795, fol. 6^r; mss. rom. nr. 1519 fol. 8^v, 8^r; ms. gr. rom. nr. 840, fol. 5^r; ms. gr. rom. nr. 1350, fol. 4^v; ms. rom. 5970, fol. 6^v), pe care le-am publicat în studiul *Propedii ale muzicii psaltice în notaţie cucuzeliană* [53]) şi pe care le-am descifrat şi transcris în notaţia modernă, în mai multe tablouri sinoptice pentru a le putea compara şi trage unele concluzii.

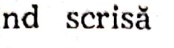
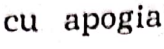
Menţionăm că de „sistemul trahos“ al lui Ioan Cucuzel, pe care-l găsim şi-n propedia lui Filotei (fol. 70^v) nu ne ocupăm în această lucrare, el făcînd obiectul unui studiu pe care-l vom publica separat.

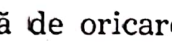
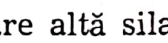
În continuare, referindu-ne la textul literar din opera lui Filotei, vom încerca să facem lumină într-o problemă tot de ordin teoretic, foarte necesară pentru citirea şi transcrierea manuscriselor bizantine, care nu este menţionată în propedia lui Filotei — şi în nici o altă propedie — dar pe care am sesizat-o din lectura îndelungată făcută pe manuscrisul său, ca şi pe alte manuscrise. Este vorba de semnificaţia isonului mic grafiat înaintea isonului obişnuit şi înaintea semnelor ascendente :



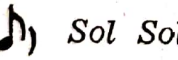
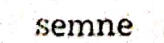
ca şi-n urma celor descendente în afară de *iporoi*



Aproape întotdeauna două consoane formează două silabe, prima fiind scrisă cu apogiatură ( sau ) cum sînt cuvintele : pre = **p** re ; spre = **s** pre ; prunc = **p** runc ; cinstit = cin **s** tit ; învrednicit = în vre **d** ni cit ; vrăşmaş = **v** răş maş ; petrecînd = pe **t** re cînd ; suflet su **f** let ; slăvit = **s** lă vit ; lesne = le **s** ne ; primejdii = **p** ri me **j** dii ; uscat = u **s** cat ; dreapta = **d** rea **p** ta ; smerind = **s** me rind ; strigă = **s** tri gă ; floare = **f** loa re ; umbra = um **b** ra ; trup = **t** rup ; trimis = **t** ri mis ; prunc = **p** runc ; însufleţită = însu **f** le ţi tă ; pentru = pen **t** ru ; Dumnezeule = Du **m** neze u le ; Hristos = Hri **s** tos ; răstignit = răs ti **g** nit ; mistuitor = mi **s** tu i tor ; a treia zi = a **t** re ia zi ; trecînd = **t** re cînd ; proslăvit = **p** ro s lă vit ; Domnul = Do **m** nul ; prin = **p** rin ; Doamne = Doa **m** ne ; ipostasuri = ipo **s** tasuri ; acestea = a ce **s** tea ; spănzurare = **s** păn zu ra re ; să stea = să **s** tea ; Dumnezeiască = Du **m** ne ze ia **s** că ; credincioşi = **c** re din cioşi ; sfinţi = **s** finţi ; sfinte = **s** fin te ; greşale = **g** re şale ; Născătoare = Nă **s** că toa re etc.

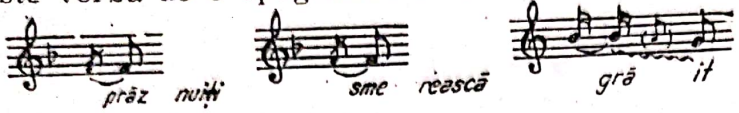
De asemenea, întîlnim în opera lui Filotei silaba **în** sau **îm**, însoţită de oricare altă silabă, sub o singură notă ( sau ) cum sînt cuvintele : început = **înce** put ; îndurare = **îndu** ra re ; întru = **întru** ; întregi = **întregi** ; întărind = **întă** rind ; înoind = **ino** ind ; învrednicit = **învre** d ni cit ; împletit = **imple** tit ; împărat = **împă** rat ; împrejur = **împre** jur ; împărţit = **împăr** ţit ; închinăm = **închi** năm ; în toate = **în toa** te ; înfricoşat = **înfri** co şat ; împreună = **împre** u nă ; întărire = **întă** ri re ; Înviere = **Învi** e re ; însemnat = **înse m** nat ; în rînza hiarei = **în rîn** za hiarei ; întinzîndu-şi = **întin** zîn du-şi ; închipuit = **închi** pu it ; îngropîndu-te = **îngro** pîn du-te ; împrejur = **împre** jur ; îndrăzneală = **îndră z** nea lă ; însufleţit = **însu f** le ţit ; întăreşte = **întă** re şte ; îngrozire = **îngro** zi re ; împreună = **împre** u nă ; etc., citindu-se prin elidare ca de pildă *ngrozire, mpreună.*

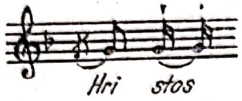
Foarte adesea în manuscrisul lui Filotei găsim însă aceste cuvinte din prima categorie, scrise şi normal fără apogiatură ca : *pre, Hri stos* etc. sau din a doua categorie, scrise sub două note ca de pildă *în să ; în chi* pul etc.

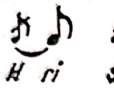
Dacă nu aceasta ar fi semnificaţia, n-ar avea nici un rost să se pună un ison mic înaintea isonului obişnuit, unde apogiatura la unison () *Sol Sol* de pildă nu are nici o valoare şi nici nu s-ar putea pune şi gorgon şi clasmă pe un singur semn muzical, cum găsim de pildă la fol. 47^{v}, rînd 6 , astfel încît conchidem că la semnele care indică un interval ascendent ca şi la ison, isonul mic se pune înainte, iar la semnele care indică un interval descendent, isonul mic se pune după el, în ambele cazuri isonul mic transcriindu-se cu apogiatură. Menţionăm, de asemenea, că în cazul semnelor care indică un interval descendent *epistrof* şi *elafron,* cînd isonul mic se pune după aceste semne () apogiatura se scrie tot înainte ( ) şi nu după

(♪♪) — cum greşit o pune N. Moldoveanu [54] — avînd loc un fel de metateză ca la unele cuvinte din limba ebraică şi paleoslavă.

Acest ison mic, echivalent apogiaturii, nefiind înţeles de bizantinologi, n-a fost luat în consederaţie. Aşa de pildă, I. D. Petrescu [55], cînd este vorba de o apogiatură la unison (care este lipsită de sens) transcrie



; la pagina 145, de pildă, transcrie 

în trei feluri (deci inconsecvenţa) în loc să transcrie 

, iar N. Moldoveanu [56] transcriind troparul Bobotezii, adaugă incorect, de la sine, un ison (⌐) pentru a putea introduce silaba (în) Iordan.

Menţionăm că problema vechilor moduri ale muzicii bizantine este una din cele mai obscure ale teoriei muzicale. Propedia lui Filotei — ca şi toate vechile manuscrise de teorie muzicală bizantină — nu tratează această problemă din punct de vedere esenţialmente muzical, astfel încît între teorie şi arta vie există de cele mai multe ori o mare diferenţă pentru că muzica a evoluat, iar propediile au rămas fixe, înţepenite, transmiţîndu-se de la secol la secol, mecanic, necreator.

Astfel de pildă gl. I, aşa cum îl arată mărturia, are bazul pe *La*. În evoluţia lui pe timpul lui Filotei, bazul sau tonica se stabileşte pe *Re*.

Ehul al II-lea prezintă ca structură melodică, în această perioadă, două forme : una care se bazează pe sistemul difonic cu cadenţe frecvente pe *Mi, Sol* şi uneori pe *Si*[1] şi pe *Do*, ceea ce ne apropie de ehul al II-lea actual (ex. Οἶκος τοῦ Εὐφρυθα Casa Eufratului [57]) şi alta care reprezintă cadenţe pe *mi* şi pe *la*, care corespunde cu vechea formă *nenano*, forme despre care propedia lui Filotei — ca şi toate propediile menţionate în această lucrare — nu spune absolut nimic. La peasna a IV din *Catavasiile botezului* (fol. 12[r]) Filotei pune indicaţia *nenano* chiar la cheie (de la *mi* urcă o quartă) pentru a nu fi nici o îndoială. I. D. Petrescu, transcrie ambele forme ale acestui eh diatonic, probabil pentru a se încadra teoriei medievale şi-n primul rînd gregoriene, teorie care — confruntată cu practica şi cu manuscrisele secolului al XVIII-lea, în speţă Filotei — trebuie probabil revizuită.

Ehul al IV-lea, după teorie, este un mod de *sol*, care corespunde cu mixolidianul medieval [58]. Şi acest mod prezintă mai multe forme.

Referindu-ne la *Catavasiile Floriilor* facem menţiunea că odele acestui Canon sînt semnificative pentru evoluţia ehului al IV-lea şi a diverselor sale forme. Dimitrie Suceveanu şi chiar Macarie, le dau într-un *ionian* cu treptele IV şi VII mobile. La Suceveanu sînt scrise în glas IV cu bazul în *Di* (*Sol*) aşa cum era vechiul eh IV ; la Macarie aceste catavasii — preluate de la Şărban protopsaltul prin intermediul lui Constantin — sînt scrise în glasul al III-lea cu bazul în *Ga(Fa)* ca de la *Ni(Do)*, iar la Filotei (fol. 19[r]—22[r]) sînt în glasul al IV-lea ca la Suceveanu, dar cu bazul în *Ga(Fa)*, ca la Macarie, folosind o formă aparte.

În același timp catavasiile „Înălțării" (fol. 30v–32r), care sînt tot în glas IV, sînt în forma *leghetos* cu tonica *Vu(Mi)*.

Și catavasiile „Blagoveșteniilor" indică eh. IV cu cadențe principale pe *Di (Sol)* și mai ales pe *Vu(Mi)*; Propedia lui Filotei, ca și toate celelalte propedii, nu teoretizează forma *leghetos* și nici indicația de la cheie nu o semnalează, dar din structura melodiei, ca și din sistemul de cadențe se vede clar că aceste catavasii sînt scrise în forme leghetos, în care se cîntă și astăzi. Teoretic, I. D. Petrescu este de acord cu întrebuințarea lui *Si becar* în forma *leghetos*, și-l folosește [59], practic însă uneori denotă inconsecvență întrebuințînd și *Si bemol* [60].

În afară de aceste forme, în sec. XVIII găsim în gl. IV cîntări stihirarice cu finala în *Re* mai ales și uneori în *Mi*. Cele papadice rămîn cu finala în *Sol*.

Catavasiile crucii sînt scrise în glasul al VIII-lea, în forma numită mai tîrziu *Ga (Fa)* ca de la *Ni (Do)*. Filotei face aici o transpunere cu o cvartă mai sus, dar țesătura melodică coboară pînă la *Ni*. Nici acest lucru — ca și multe altele — nu este teoretizat în propedie.

Comparînd manuscrisul lui Filotei cu ms. gr. 953 (Biblioteca Academiei R. S. România) din sec. XIII—XIV, din punct de vedere al notației observăm o marcantă evoluție, cea din ms. 953 fiind mult mai simplă. Astfel, semne hironomice ca : *tromicon, paraclitiki, cratima, horevma, synagma* etc. sînt rar întrebuințate în acest manuscris (953), iar semne ca : *heteron, paracalesma, lyghisma, piasma, gorgo-syntheton, argosyntheton* nu sînt deloc folosite. De asemenea, nu întîlnim gorgoane și ftorale, iar mărturiile sînt foarte rare. Comparînd manuscrisul lui Filotei cu manuscrise de la sfîrșitul sec. XVIII, cum ar fi de pildă mss. gr. nr. 923, 153, 1511, 599 și ms. rom. 3210, observăm că notația este identică. Comparîndu-l cu alte manuscrise de la sfîrșitul sec. XVIII și începutul sec. XIX, cum ar fi de pildă ms. gr. nr. 1519 ; ms. gr. rom. nr. 795, 840, 1350 ; mss. rom. nr. 4233, 4443 și 5970, observăm că acestea au notație cucuzeliană de tranziție spre cea hrisantică-modernă.

Rezumînd, după cum s-a putut observa, asupra semnelor *somata, pnevmata, hironomice* și asupra combinațiilor de semne n-am insistat — semnificația lor fiind cunoscută — decît în măsura în care unele din acestea apar în plus în propedia și în opera lui Filotei, față de alte propedii, sau remarcîndu-le pe cele care nu apar la Filotei, ci în alte manuscrise mai vechi sau mai noi, consemnînd întrebuințarea sau neîntrebuințarea lor, ca și evoluția sau involuția acestor semne față de cele din propedia lui Filotei.

Am precizat funcția ftoralei *thematismos eso*, față de ftoraua ehului al II-lea cu care seamănă ca grafiere ; am comparat ftoralele din propedia lui Filotei cu cele din încă alte șase manuscrise, pentru a se vedea asemănările și deosebirile de grafiere dintre ele, precum și lipsa unora din anumite manuscrise, trăgînd concluzia că ftoralele în genere nu erau frecvent întrebuințate, iar unele nu erau deloc folosite, necunoscîndu-li-se semnificația.

Am dat în paralel „exerciții de paralaghie" (din trei manuscrise) alcătuite din formule melodice intonaționale ale ehurilor (care lipsesc la Filotei), pentru a completa propedia lui Filotei, stabilind formulele de intonare ale fiecărui eh în parte — indispensabile studierii muzicii bizantine — în funcție de mărturiile și silabele mnemotehnice cores-

punzătoare. Urmînd apoi sensul ascendent și descendent al mersului melodic și al legăturilor formulelor de intonație ale ehurilor vechi bizantine, am observat logică și simetrie, obținînd și o schemă a acestei înlănțuiri.

Am transcris apoi apehematele sau „glăsuirile după fiește-care glas", care sînt tot formule de intonație ale ehurilor, mai dezvoltate decît cele din exercițiile de paralaghie, și care puse la începutul cîntărilor, au rolul de a crea atmosfera tonală a ehului respectiv.

După apehemate urmează troparul lui Hrisafi către ucenici — din propedia lui Filotei — care corelat cu cele din alte manuscrise, scoate în relief greutatea și dificultatea învățării acestei muzici, recomandîndu-se ucenicilor multă răbdare și stăruință pe un timp îndelungat.

După acest tropar am dat în paralel — din propedia lui Filotei și din alte opt manuscrise — „schimbările celor opt glasuri", pentru a se putea vedea deosebirile și mai ales asemănările acestor „schimbări" în diferite perioade și mai ales pentru a rezolva problema mărturiilor, care sînt de o mare importanță, în scriitura diastematică bizantină, treptele nefiind fixe. Din „schimbările celor opt glasuri" am alcătuit un tablou recapitulativ al tuturor mărturiilor, conchizînd că fiecare mărturie reprezintă două, trei și chiar patru sunete și că *mărturiile de pe aceeași treaptă,* care se pun la capătul unui fragment muzical cu sens ascendent, *sînt grafiate diferit* față de cele care se pun la capătul unui fragment muzical cu sens descendent, acestea din urmă fiind însoțite de semnul plagalului și în cazul ehurilor autentice.

Am precizat de asemenea, că în ehurile cromatice (II și VI) sau cînd se modulează într-un eh cromatic, întîlnim mărturii cromatice și pe alte trepte în afară de Mi^1, Si^1 și Fa^2 diez din sistemul de cadențe al ehurilor diatonice arătate în tabloul recapitulativ.

În încheiere, făcînd referire la textul literar — de sub note — din opera lui Filotei, am tras concluzia că aproape întotdeauna două consoane formează două silabe, prima fiind scrisă cu apogiatură, reliefîndu-se astfel semnificația isonului mic pus înaintea isonului obișnuit și înaintea semnelor ascendente ca și-n urma celor descendente.

Pentru analizarea principiilor teoretice existente în propedia lui Filotei — și completate cu cele din alte propedii din sec. XVII, XVIII și începutul secolului al XIX-lea — am transcris în întregime Catavasierul său, urmărind semnele : somata, pnevmata și hironomice, combinațiile de semne, ftoralele și mărturiile, formulele de intonare ale ehurilor, apehematele, schimbările celor opt glasuri etc.

Analizînd ortografia semnelor psaltice din propedia și întreaga operă a lui Filotei sin Agăi Jipei, vedem că el n-a fost numai un om de mare cultură, un foarte bun cunoscător al limbii grecești și românești ci și un posesor al unor vaste noțiuni teoretice în domeniul psaltichiei.

Propedia sa este așadar importantă pentru noi ea constituind primul document muzical românesc, de acest fel, cunoscut pînă acum.

Corelată cu alte propedii grecești mai vechi sau mai noi — și pe baza lecturii îndelungate pe manuscrise — propedia lui Filotei este importantă pentru literatura, muzicologia și mai ales bizantinologia românească, ea dînd posibilitatea specialiștilor să transcrie și să studieze documente de acest fel, care ne dezvăluie vechi valori de cultură muzicală medievală românească.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

[1] Dimitrie Iarcu, *Anale bibliografice române. Repertoriu chronologicŭ sau catalogŭ generalŭ de cărțile române.* Imprimate de la adoptarea imprimeriei, jumătatea seculu XVI și pînă astăzi 1550—1865 inclusiv, București, Imprimeria Statului, 1865, p. 10; Ovid Densușianu, *Istoria literaturii române,* curs litografiat, București, 1898—1899, p. 254; Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Arhiva istorică a României.* Colecțiune critică de documente asupra trecutului românilorŭ, începîndŭ de la timpii cei mai depărtați și pâne la anulu 1800, tom. I, partea 2, București, Imprimeria Statului, 1865, p. 70 și 104.

[2] Constantin Erbiceanu, *Manuscripte de psaltichie din Biblioteca Seminarului Veniamin,* în: *Revista Teologică,* an IV, nr. 19, 31 august, Iași, 1866, p. 149; vezi și Alexandru Luca: *Priviri generale asupra muzicii din Biserica Ortodoxă de la începutul creștinismului și pînă în zilele noastre.* Teză de licență. București, 1898, p. 76; Traian Vintilescu, *Studiu istoric și exegetic asupra Octoihului.* Teză pentru licență, 1907, p. 38—39.

[3] Către sfîrșitul secolului al XVII-lea, existau o mulțime de cărți de ritual în limba română — și mai ales *Octoihul* — scrise de mînă de către călugării români care excelau în arta de a scrie frumos și cu diferite ornamente, imitînd tiparul. Vezi Traian Vintilescu, *op. cit.,* p. 35.

[4] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei.* Cap. V: *Despre literele moldovenilor.* Traducere de Petre Pandrea, cu o prefață, antologie și note de C. Măciucă. București, Editura tineretului, 1965, p. 260; Vezi și Melhisedec (Episcop): *Memoriu pentru cîntările bisericești în România,* în: *Biserica Ortodoxă Română,* București, 1882, p. 13.

[5] A. D. Xenopol, *Istoria românilor din Dacia Traiană.* Vol. VII, ed. III, București, p. 76.

[6] Dr. Badea Cireșanu, *Tezaurul liturgic.* Tom. II, București, 1911, p. 527; Melhisedec (Episcop) *op. cit., p. 13; Bogdan Petriceicu Hasdeu, op. cit.,* p. 70, 87, 104.

[7] St. Meteș, *Școlile de muzică și cîntare bisericească din Iași (1558) și București (1711—1823) și românii din Transilvania,* în: *Mitropolia Ardealului,* an. X, 1965, nr. 7—8, p. 513.

[8] Gh. Ciobanu, *Muzica Bisericească la români,* în: *Biserica Ortodoxă Română,* nr. 1/2/1972, p. 170, apud Nifon Mitropolitul, Tipic bisericesc, București, 1851, p. VIII.

[9] Constantin C. Giurescu, *Istoria Românilor,* vol. III, partea I, ed. II, București, 1942, p. 179.

[10] *Istoria literaturii românești, vol. II de la 1688 la 1750,* ed. II, București, 1926, p. 45; vezi și V. A. Urechia, *Istoria Școalelor de la 1800—1864.* tomul I, București, 1892, p. 12.

[11] Șt. Meteș, *op. cit.,* p. 515; cf. Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Ethymologicum Magnum Romaniae.* Dicționarul limbei istorice și poporane a Românilor, tomul I, București, 1887, p. 860.

[12] Un studiu mai dezvoltat, intitulat *Monumente muzicale Filotei sin Agăi Jipei — prima psaltichie românească cunoscută pînă acum,* am publicat: în *Studii de muzicologie,* vol. VI, 1970, ediție îngrijită de Petru Simionescu, București, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1970, p. 99—133.

[13] Constantin Erbiceanu, *Intîia carte de cîntări bisericești în românește cunoscută pînă acum,* în: *Biserica Ortodoxă Română,* XXI, 1897, nr. 3, p. 292 și 301.

Scanned with OKEN Scanner

[14] Alexandru Luca, *op. cit.*, p. 77.

[15] Nicolae Popescu, *Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie*, București, 1908, p. 90, referindu-se la troparul : *„Cu gândirea mă ating...“*, *„cu care cîntăreții își isprăvesc compunerile lor“* zice : *„Filotei la 1714 așa își termină manuscrisul său de cîntări“*.

[16] Dr. Badea Cireșanu, *op. cit.*, p. 528.

[17] George Breazul, *Patrium Carmen. Contribuții la studiul muzicii românești*. Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1941, p. 58 ; idem, *Pagini din istoria muzicii românești*, cap. *Învățămîntul muzical în Principatele Românești, de la primele începuturi pînă la sfîrșitul sec. XVIII*, vol. 2, ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca, București, Ed. muzicală, 1970, p. 46.

[18] I. D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*. Edition musicale de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, 1967, p. 158.

[19] Diac. Asist. Nicu Moldoveanu, *Izvoare ale cîntării psaltice în Biserica Ortodoxă Română*, Ed. Institutului Biblic și de misiune Ortodoxă, București, 1974, p. 43, 93, 100, 101, 104.

[20] A. Sacerdoțeanu, *Documente privind istoria României*, cap. *Cronologia documentelor din Moldova și Țara Românească*, de Ion Ionașcu, Introducere, vol. I, Ed. Academiei, București, 1956, p. 389—481.

[21] *„Catavasiariu cu alte trebuincioase cîntări ce se cîntă peste tot anul. Acum întîi tălmăcit pre limba rumânească și tipărit, la întîiul an al înălțatei de Dumnezeu domnii a prea luminatului oblăduitoriu a toată Țera Românească Ioan Ștefan Cantacuzino-Voevod, cu blagoslovenia prea Sfințitului Mitropolit al Ungro-Vlahiei, Kir Anthim Ivireanul. Prin usîrdia și nevoința smeritului întru ieromona[hi] Filotei, în Sfînta Mitropolie a Tîrgoviștei, la anul de la Hs. 1714 August, ¡de Grigore Radovici“* (Vezi Bianu Ion și Dan Simionescu, *Bibliografie românească veche 1508—1830*, tom. IV, București, 1944, p. 41—42, bibliografiată de N. Cartojan, V. Popp : *Disertație despre tipografiile românești*, Sibiu, 1938, p. 62).

[22] Vezi Sebastian-Barbu Bucur : *Monumente muzicale...*, op. cit., p. 121.

[23] Menționăm cu acest prilej că Nicu Moldoveanu (*op. cit.* capitolul : „Autorii de cîntări din manuscrisele cercetate“, p. 65) afirmă că Filotei ieromonahul are în manuscrisul lui Duma (ms. rom. 4305) o singură cîntare, în timp ce în ms. rom. 61, Filotei sin Agăi Jipei are nu mai puțin de *560 de cîntări* ceea ce este cu totul eronat. Ca autor Filotei nu semnează decît *„Catavasiile Floriilor“* — 27 de irmoase (fol. 18v—24v în ms. rom. nr. 61 și fol. 281r—285v în ms. rom. 4305) și *„Rugăciunea... pentru Constantin Brîncoveanu“* (fol. 60v și 255v în ms. rom. nr. 61 și fol. 399v ms. rom. nr. 4305). În rest cîntările sînt traduse, ușor adaptate la prozodia și topica limbii românești și unele — puține la număr — prescurtate.

Erori de acest fel sînt foarte frecvente în tot capitolul mai sus citat (p. 56—92). Pentru exemplificare vom lua cîțiva autori din mss. rom. nr. 61 și 4305 — care sînt absolut identice — pentru a se putea observa cum s-a făcut această numărătoare : Anatolie (p. 57) apare în ms. 61 de 40 ori iar în ms. 4305 de 51 ori ; Andrei Piru (p. 57) în ms. 61 de 4 ori, în ms. 4305 de 13 ori ; Arsenie (p. 59) în ms. 61 de 8 ori, în ms. 4305 de 4 ori ; Balasie preotul țarigrădeanul (p. 60) în ms. 61 de 40 ori în ms. 4305 niciodată ; Vizantie (p. 61) în ms. 61 de 42 ori, în ms. 4305 de 60 ori ; Gherman (p. 67) în ms. rom. 61 de 162 ori, în ms. 4305 de 43 ori ; Ioan Monahu (p. 73) în ms. 61 de 38 ori, în ms. 4305 de 83 ori ; Mpalasios ierevs (p. 82) în ms. 61 de 60 ori, în ms. 4305

Scanned with OKEN Scanner

niciodată ; Neon Patron (p. 84) în ms. 61 de 5 ori, în ms. 4305 de 37 ori. etc. (A se vedea identitatea acestor manuscrise în „Tabloul sinoptic" din studiul nostru *Ioan sin Radului Duma Braşoveanu*, în : *Studii de muzicologie*, Vol. X, Bucureşti, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor Bucureşti 1974, p. 179—187).

În muzica bizantină majoritatea cîntărilor au circulat fără autori. Greşeala lui N. Moldoveanu constă în aceea că a pus pe seama copistului, a traducătorului sau a autorului iniţial, toate cîntările fără autor. Numai aşa poate fi explicat faptul că Filotei sin Agăi Jipei a putut fi trecut cu 560 cîntări originale. De altfel credem că nici autorul nu este convins de acest lucru, întrucît la capitolul „Copiştii manuscriselor" p. 92 litera F, ca şi în capitolul „Locul copierii unor manuscrise" p. 94, se contrazice, trecîndu-l şi pe Filotei sin Agăi Jipei printre copişti. Precizăm şi cu acest prilej faptul că Filotei nu a copiat, ci a tradus, a prelucrat, a prescurtat, a compus „pre glasul românesc" (a se vedea Sebastian-Barbu Bucur, *Monumente muzicale..., op. cit.*, p. 109—110).

[24] Gheorghe Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, cap. *Cultura psaltică românească în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea*, Bucureşti, Ed. muzicală a Uniunii compozitorilor, 1974, p. 302.

[25] Pentru alte aspecte ale operei lui Filotei, cum ar fi de pildă : cărţile sau manuscrisele de ale căror texte s-a folosit în alcătuirea psaltichiei sale ; ce fel de muzică conţine manuscrisul său ; identitatea acestei psaltichii cu alte manuscrise româneşti ulterioare etc., vezi Sebastian-Barbu Bucur, *Monumente muzicale. Filotei sin Agăi Jipei.* Studiul cit. p. 99—133.

[26] George Breazul : *Patrium Carmen...* op. cit., p. 56.

[27] Sebastian-Barbu Bucur : *Propedii ale Muzicii psaltice în notaţie cucuzeliană*, în : *Studii şi Cercetări de istoria artei*, seria Teatru, muzică, cinematografie, Editura Academiei Republicii Socialiste România, partea I (a studiului) în tomul 21/1974 şi partea II în tomul 22/1975.

[28] George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti... op. cit.*, p. 43 ; apud Gerbert Martin, *Scriptores ecclesiastici. De Musica Sacra potissium Tomus*, III, Typis san-Blasianis, MDCCLXXXIV, 1784, p. 397.

[29] George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti... op. cit.*, p. 45

[30] Ştefan Bîrsănescu, *Pagini nescrise din istoria culturii româneşti (sec. XVI)*, Bucureşti, 1971, p. 212 ; vezi şi Grigore Panţîru : *Şcoala muzicală de la Putna*, în : *Studii de muzicologie*, vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 33 ; Gh. Ciobanu : *Şcoala muzicală de la Putna*, în *Muzica*, an. XVI, 1966, nr. 9, p. 14—20.

[31] George Breazul, *Pagini din istoria muzicii româneşti... op. cit.*, p. 46.

[32] Ibidem.

[33] Sebastion-Barbu Bucur, *Ioan sin Radului Duma Braşoveanu. Studii de muzicologie*, vol. X Edit. muzicală a Uniunii Compozitorilor Bucureşti, 1974, p. 161—221.

[34] Idem, Naum Rîmniceanu, în : *Studii de muzicologie*, vol. IX, Edit. Muzicală a Uniunii Compozitorilor Bucureşti, 1973, p. 149—192.

[35] Franz Iosif Sulzer, *Geschichte des Transalpinischen Daciens, das ist : der Walachei, Moldau und Bessarabiens*, Zweiter Band, Wien, 1781, p. 454—545.

[36] Semnele muzicale bizantine sînt numite *trupuri* şi *duhuri*, în comparaţie cu raportul dintre trup şi suflet. După cum sufletul se sprijină pe trup şi-l stăpîneşte, tot aşa semnele *pnevmata* (duhurile) se sprijină pe semnele *somata* (trupuri) şi le anulează înălţimea, folosindu-le intensitatea. Vezi Panţîru Grigore : *Notaţie şi ehurile muzicii bizantine*. Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1971, p. 18 ; apud, Fleischer Oskar : *Neumen. Studien III. Die spätgriechische Tonschrift*. Berlin, 1904, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

[37] I. D. Petrescu : *Les idiomèles et le Canon de L'Office de Nöel.* Paris, 1932. p. 44—47 ; Idem *Etudes de Paléographie... op. cit.*, p. 194—223.

[38] H. F. W. Tillyard : *Handbook of the middle Byzantine musical notation.* Copenhaga, Levin, Munksgaard, p. 19—30.

[39] Egon Wellesz, *Die Hymnen des Sticherarium für September,* în *Monumenta Musicae Byzantinae.* Transcripta, Copenhaga, 1936, p. XIII—XV şi XVIII—XXIII ; idem *A History of Byzantine Music and Himnography.* Oxford at the Clarendan Press, 1961, p. 287—297.

[40] Raina Palikarova Verdeil : *La musique byzantine chez les bulgares et les russes (du IX-e au XVI-e siècle).* M.M.B. Subsidia, vol. III, Copenhaga, 1953, p. 130.

[41] Ştefan Lazarov, *Istoria na notnoto pismo,* Sofia, 1965, p. 54—56.

[42] Grigore Panţîru, *Notaţia şi ehurile... op. cit.*, p. 18—21 şi p. 30—34.

[43] *Thematismos eso* indică — în cadrul unei terţe — o succesiune de terţă mare, secundă mărită şi secundă mică. Scris după nota *re* se va cînta : *re, fa diez, mi bemol, re.*

[44] Ftoraua *nenano* indică o cromatizare a tetracordului. Scrisă pe *sol* se va cînta în sus : *sol, la, si bemol, do diez, re ;* iar în jos se va cînta : *sol, fa diez, mi bemol, re.*

[45] Ftoraua modului III autentic indică modul de *fa* sau cvinta lui.

[46] De ce spune Naum : „Pînă la al şaptelea glas" nu ştim, căci în realitate noi constatăm pe parcursul celor patru pagini — ca şi la sfîrşitul paralaghiei — că se „înalţă şi se pogoară" pînă la neaghie (gl. VIII).

[47] Cousemaker (E. de), *Mémoires sur Hucbald.* Paris, 1841, p. 95.

[48] Grigore Panţîru în : *Notaţia şi ehurile... op. cit., p.* 131—136 transcrie aceste apehemate.

[49] I. D. Petrescu, *Les Idiomeles... op. cit.*, p. 25, apud Egon Welesz, *Byzantinische Musik,* Breslau, 1927, p. 47—48.

[50] Gh. Ciobanu, *Muzica bizantină,* în : *Studii de muzicologie,* Edit. Muzicală a Uniunii compozitorilor, vol. VI, Bucureşti, 1970, p. 76.

[51] *„Voind a învăţa să cînţi şi voind să fii lăudat îţi trebuie multă răbdare şi multă vreme, plată dascălului în galbeni înmînaţi, atunci va învăţa şcolarul şi va deveni desăvîrşit".*

[52] A se vedea Sebastian-Barbu Eucur, *Propedii ale muzicii psaltice ... op. cit.*, p. 34 şi 37.

[53] A se vedea nota 27, din această lucrare.

[54] Nicu Moldoveanu, *op. cit.*, p. 129, rînd 4 şi p. 137, rînd 1.

[55] I. D. Petrescu, *Études de paléographie... op. cit.*, p. 147, rînd 2 ; p. 147, rînd 4 şi p. 146, rînd 4.

[56] Nicu Moldoveanu, *op. cit.*, p. 129, rînd 1.

[57] I. D. Petrescu, *Études de Paléographie... op. cit.*, p. 322—325.

[58] Ibidem, p. 119.

[59] Ibidem, p. 149—150.

[60] Ibidem, p. 131—144.

[61] Lipseşte aici *oligonul* cu *chentimă* deasupra lui ca şi cei doi apli dedesubt.

[62] Am adăugat aici un *oligon* deasupra lui *petasti.*

[63] Din comparaţia cu celelalte manuscrise cît şi din indicaţia mărturiei însoţitoare, vedem că aici este necesară o secundă descendentă (Re) şi nu una ascendentă (Fa).

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA I

Prefaţă (fol. 5–7v)

Blagosestivului, prea luminatului, / prea înălţatului şi de H[risto]s iubitorului Domnului nostru, Domnului, / Domnului Io Constantin Băsărabă Voevod a toată Ungro-Vlahia, marelui Brâncovean, cea smerită / şi pînă la pământ închinăciune aducând, mă rog prea puter/nicului D[umne]zeu, ca să dăruiască nălţimei măriei tale / sănătate, cu viaţă îndelungată spasenie sufletéscă, bună şi cu pace întărire şi tóte cele după Dumnezeu pohte.

Înălţimea cea iubitoare de H[risto]s a măriei tale, cu cucerni/cie năzueşte *(prea luminate / Doamne)* această mică / osteneală a mea, prin carea m-am şîrguit şi eu din puţini/ca mea învăţătură, ca să mă arăt înaintea mărimei Mă/riei tale, fără pregetare lucrători, lângă iubitoarea de D[umne]zeu / şi de obşte folositoarea socoteală a Măriei tale, cea iubitoa/re de oameni, carea are întru asemănare cu rîvna fericitu/lui Ap[o]s[t]ol Pavel, la a sa întâia care către Corintheani, / cap. 14, unde zice: De va da trâmbiţa glas nearătat, (fără de semn) ci/ne să va găti la resboiu; aşa şi voi, de nu veţi da cuvînt / cu bună înţelegere, cum să va cunoaşte ceea ce aţi grăit; şi iarăşi: cînt-voiu cu d[u]hul şi voiu cînta şi cu mintea. Şi Pro/rocul împărat D[a]vid Ps[a]lm. 46 zice: Cântaţi cu înţălegere- / Şi iaste D[umne]zeiască socoteală a Măriei tale, cum ceale ce să / cântă în Beserică, nu numai să se cînte ci să se şi înţeleagă de ascultătorii pravoslavnicii creştini. Pentru carea / şi nu încetezi în toată vremea cu îndurare cheltuind, spre / tîlmăcirile celor nelesne înţălese cuvinte şi cântări ale / bisericii către arătarea şi mai buna înţălegere.

Pentru aceasta şi eu smeritul, văzînd cum că în fieştecare / zi în sfintele lui H[risto]s Biserici, adecă să cântăm Catavasiile / Sărbătorile celor stăpîneşti şi ale Maicii lui D[umne]zeu, iar să înţeleg foarte puţintei, cît numai viersul sînt ascultând, / iar nu şi înţelesul celor ce se cântă, tălmăcit-am după puţ/ina mea putere pre a nóstră de ţară şi de obşte limbă, toa/te Catavasiile, cu troparele şi cu Condacele şi cu / Hvalitele ale fieşte-căruia praznic Stăpînesc; cu rîndu/iala Utrănelor şi a câte trele liturghiile şi / cu irmoasele ceale veselitoare şi cu Paraclisul Precistei / şi cu toate trebuincioasele cântări, ce să cântă preste tot anul. / Aşăzându-le toate cu meşteşugul psaltichiei pre glasurile / cele greceşti, pentru mai multă dulceaţă şi cuviinţă a versurilor. / Către aceste şi Anastasima Octoichului cu propedia / şi cu tot meşteşugul cît iaste în cea grecească. Încă şi Sti/hirariul cu toate Samoglasnicile sărbătorilor celor mari / şi ale Pendicostariul/ui sărbători, câte cuprinde Anthologiul / stihirar, cel grecesc, adecă: Vecerniile, Litiile şi Stihoavnele, / aducându-le toate dinpreună într'această cărticică. / Carele cu cucernicie şi cu smerenie le aduc supt acope/remîntul şi sprijineala Măriei tale, precum iaste cu cu/viinţă şi cu dreptate ca să se aducă şi să se închine-

numai / la singură nălţimea Măriei talc unele ca aceste. De vreme / ce măria ta cu osîrdnică răvnă ca să foloseşti neamului / nostru cu multe feliuri de prilejiuri, şi mai vărtos cu / tâlmăcirile şi cu tipografiile cărţilor de multe feliuri, / lângă carele şi aceste Vlaho-musichii (carele întru luminat norocul măriei tale cu ajutoriul lui D[umne]zeu s'au făcut) / spre propoveduirea din neam în neam şi spre împodobirea cununii / a nenumăratelor bunătăţilor Măriei tale va să fie, nu / puţină podoabă bisericii rumâneşti şi mângăere creşti/nescului norod şi folos fericitului sufletului Măriei tale / şi adaus şi dobândă vrednicii neguţătoriei carea lucrezi / Măria ta cerescului împărat. De vreme ce nu altă dată, / într'alte vremi, mai'nainte sau mai preurmă, ci tot acum, întru / prea luminatele şi de D[umne]zeu dăruite zilele Măriei tale, / nici într'alte părţi şi prin alţi nevoitori, ci tot aice, întru prea cinstită casa lui Dumnezeu şi a măriei tale, în sfînta Mitro/polie, şi printr'a Măriei tale robi şi slujitori bine au / voit D[umne]zeu a le arăta lumii sale. Nici pre alte meşteşuguri / lătineşti şi ruseşti, ci pre aceleaş musichii ale dascăli/lor Besericii noastre a răsăritului. Cu îndemnarea şi blagoslovenia / prea sfinţitului părintelui nostru şi Mitropolitului a toată / Ungaro-Vlahia, chiar Anthim Ivereanul. cu voia şi cererea / a toată boerimea şi a tot norodul. Că cine audind sau vă/zând atâtea îndreptări şi chivirnisiri, carele au strălucit în / ţară, întru dăruitele de Dumnezeu zilele Măriei tale să nu / proslăvească pre iubitorul de oameni D[umne]zeu, carele cu mare / purtare de grijă te au înălţat pre Măria ta în luminatul / scaun spre paza şi tot folosul pravoslavnicului norod, / şi să nu ia folos şi mângăiare în sufletul său şi să nu fericéscă împărătescul şi Domnescul Măriei tale neam al Băsără/bescilor ; că după tot adevărul te-ai arătat Măria ta / alt nou Alexandru sau Ptolomeiu într-aceste vremi ; că pre/cum în vremile acelora au crescut meşteşugurile şi au / înflorit învăţăturile şi s'au mărit înţelepciunea şi s'au / umplut casele de cărţi. Aşa şi acum în luminatele de / D[umne]zeu zilele Măriei tale s'au împodobit această păzită / de D[umne]zeu stăpînire cu cărţi şi cu dascăli şi cu / meşteşuguri de învăţătură pentru marele dar şi cinste, ca/re cu facere de bine arăţi spre unele ca aceste. Precum / Bogoslovul Grigorie zice : că acelora lucruri acărora / le ştiu lauda şi cinstea, le ştiu aiave şi procopsirea / şi înmulţirea. Deci caz şi mă rog iubitoarei de H[risto]s bunătăţii Măriei tale, ca să priimeşti cu bune/ţe şi cu blândeţe aciastă smerită a mé / osteneală, necăutând măria ta / la micşorarea darului, ci la a minţii mele osîrdie şi / smerenie. Iară Împăratul tuturor Dumnedeu să dăruiască / nălţimei Măriei tale aşădământ cu pace, întărire bună şi fără / turburare, întru prea înălţat scaunul Măriei tale într'adînci bă/trâneţe, cu sănătate şi cu veselie, împreună cu toţi / ai Mării tale, întru prea mulţi şi prea norociţi ani. Şi după / acéstă slăvită de D[umne]zeu Domnie să ţi se dăruiască şi împărăţia cerului. Amin.

Al nălţimei Măriei tale / Smeritul şi către D[umne]zeu / usîrdnic rugătoriu, /
Filotheiu ier[o]monah, uc[e]nic a părintelui Theo/dosie din Sfânta Mitropolie.

Scanned with OKEN Scanner

Către iubitorii de H[risto]s cântăreți ai aceștii Vlaho-musichii / și către cela-l-alt pravoslavnic norod al tării rumânești.

O iubitorilor de H[risto]s cinstiți musicotați,
Cuvioșilor părinți și întru H[risto]s frați,
Pravoslavnice norod, limbă românească
Păzită de D[umne]zeu țară creștinească,
În Domnul să vă bucurați prin sf[ă]nta cântare,
Cu credință cu nădejde, cu dragoste mare.
Că iată s'au tîlmăcit, spre al vostru folos,
Carele cu nevoință din grecie s'au scos.
Prin cuvinte românești, și prin glasuri grecești,
Inema și sufletul să ți le îndulcești.
Cântând, slăvind, lăudînd, pre Dumnezeu cel mare,
Cu dragoste, cu frică, că e împărat tare.
Și pre / Sfînta Stăpînă, să o lăudați,
Cu tot feliul de cinste, slavă mare să-i dați.
Ca unii Împărătese și Doamne cerești,
Împreună cu mulțimea oștilor îngerești,
Că ea tuturor iaste folositoare mare,
Acoperământ, scăpare și nădejde tare.
A sfintelor prasnice taină să cinstiți,
Cântând cu înțălegere și să o proslăviți.
Pentru care dragoste, vă veți învrednici,
Împărăției ceriului, și vă veți îndulci.
În desfătăciunea raiului, în veci odihnindu-vă,
Luând plată din destul, și veselindu-vă.
Cu toți d'impreună rugăciuni făcînd,
Din tot sufletul nostru, să grăim dicând :
Prea puternice'mpărate, Dumnedeu cel mare,
Atotțiitoriule, Doamne cel prea tare,
Dă pace și sănătate, bună norocire,
Ani mulți și dile bune, și cu fericire,
Domnului Constantin Vodă *ca să stăpânească,*
Țara Ungro-Vlahiei și să moștenească,
Scaunul strămoșilor, precum se cuvine
Păzind țara apărînd, cum iaste mai bine.
Cu multă veselie, cu multă bunețe.
Cu viață îndelungată, într'adânci bătrânețe.
Cu Dómna cu coconii, întru toată nălțimea
Cu rudele cu boiarii, cu toată mulțimea.
Biruind vrăjmașii lui, cu puterea de sus,
Că a ta iaste mărirea, slava și puterea
Stăpânirea și cinstea și toată ținerea.
Și acum și pururea și în veci fără'nceput
În vecii vecilor, fără de sfârșit.

Amin

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA II

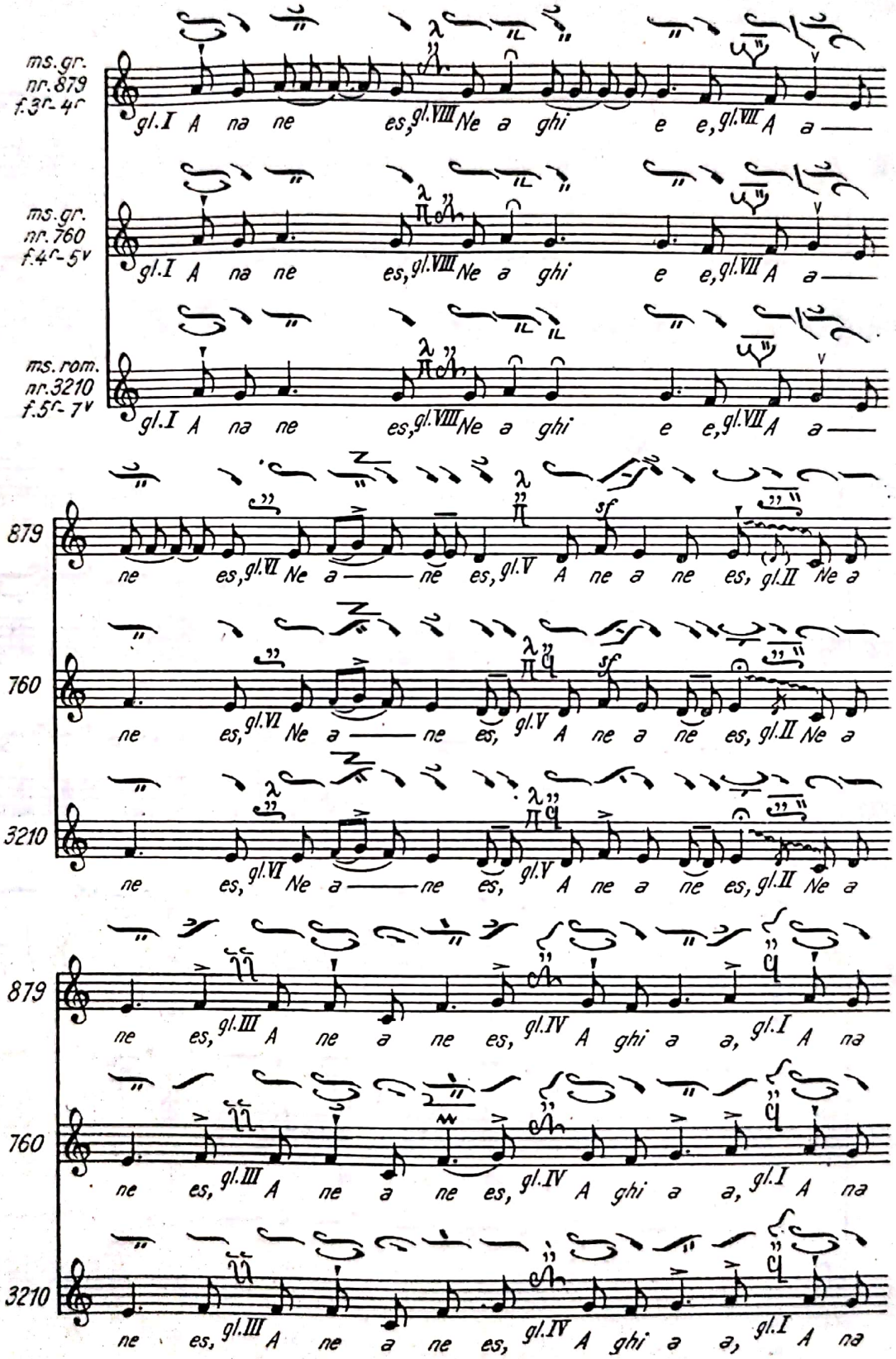
FTORALELE SAU „STRICĂRILE CELOR 8 GLASURI"

Ftoralele sau „stricările celor 8 glasuri"	ms. rom. nr. 61 fol. 69r	ms. gr. nr. 102 fol. 4r	ms. gr. nr. 661 fol. 4r	ms. gr. nr. 879 fol. 2r	ms. gr. nr. 648 fol. 3v	ms. gr. nr. 649 fol. 2r	ms. gr. nr. 3210 fol. 3r
Ftora tu protu (gl. I)							
Ftora tu defteru (gl. II)							
Ftora tu tritu (gl. III)							
Ftora tu tetartu (gl. IV)							
Ftora tu plaghiu protu (gl. V)							
Ftora tu plaghiu defteru (gl. VI)							
Ftora tu plaghiu tritu (gl. VII)							
Ftora tu plaghiu tetartu (gl. VIII)							
Ftoraua nenano							
Thematismos eso							
Thematismos exo							
Thema haplun							
Imifonon							
Imiftboron							
Enarxis							

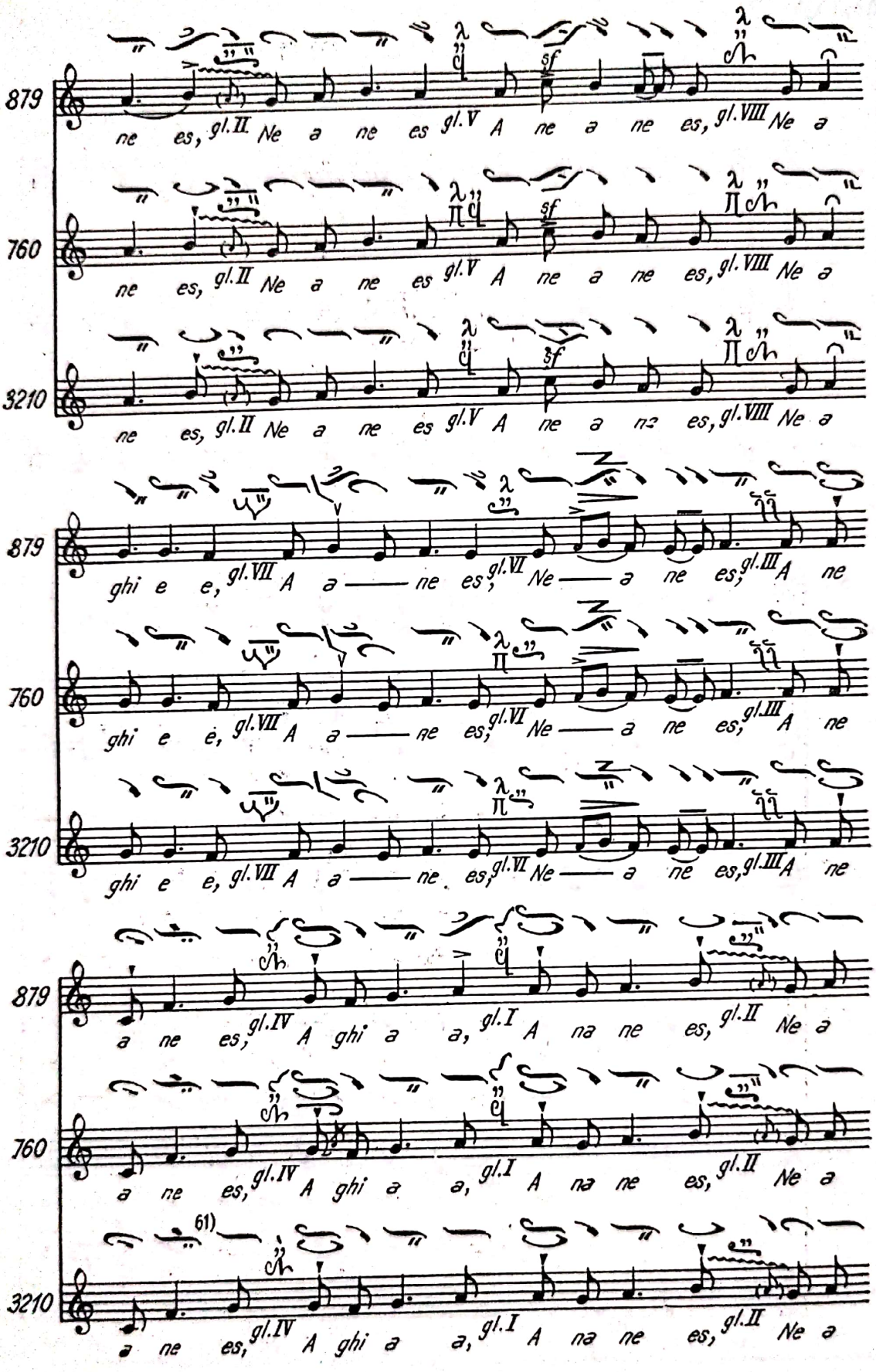
Scanned with OKEN Scanner

ANEXA III

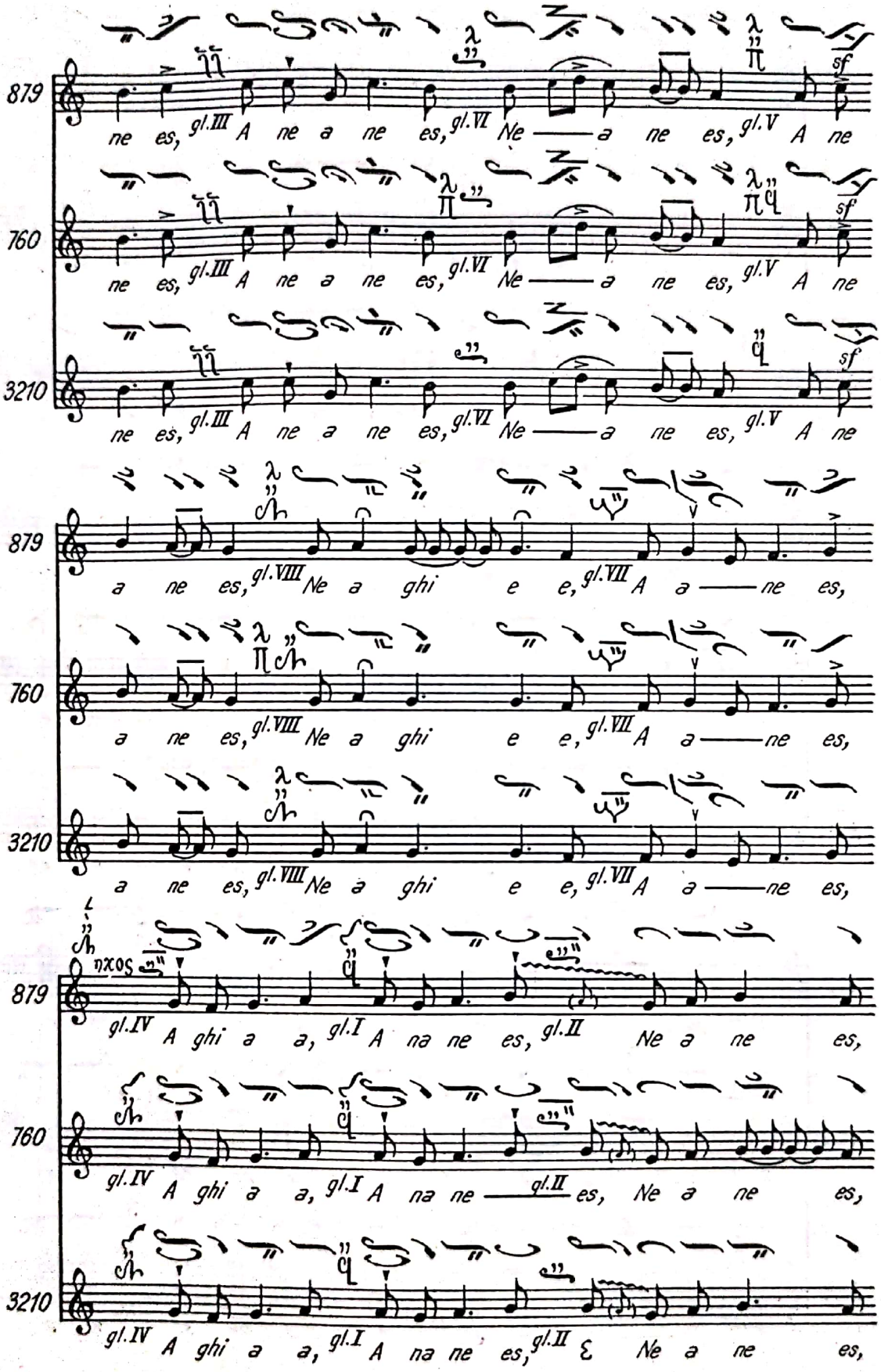
EXERCIŢII DE PARALAGHIE



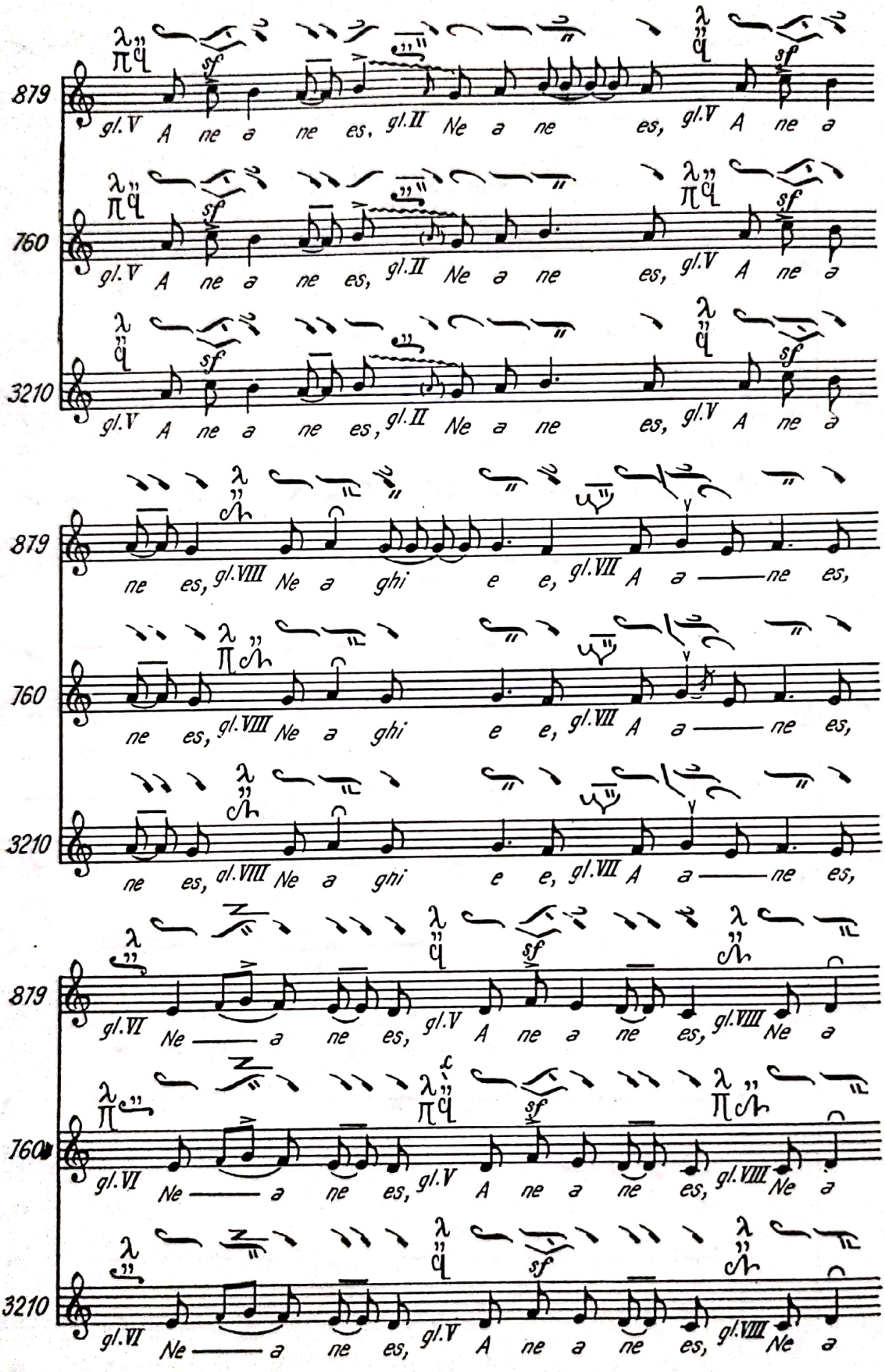
Scanned with OKEN Scanner



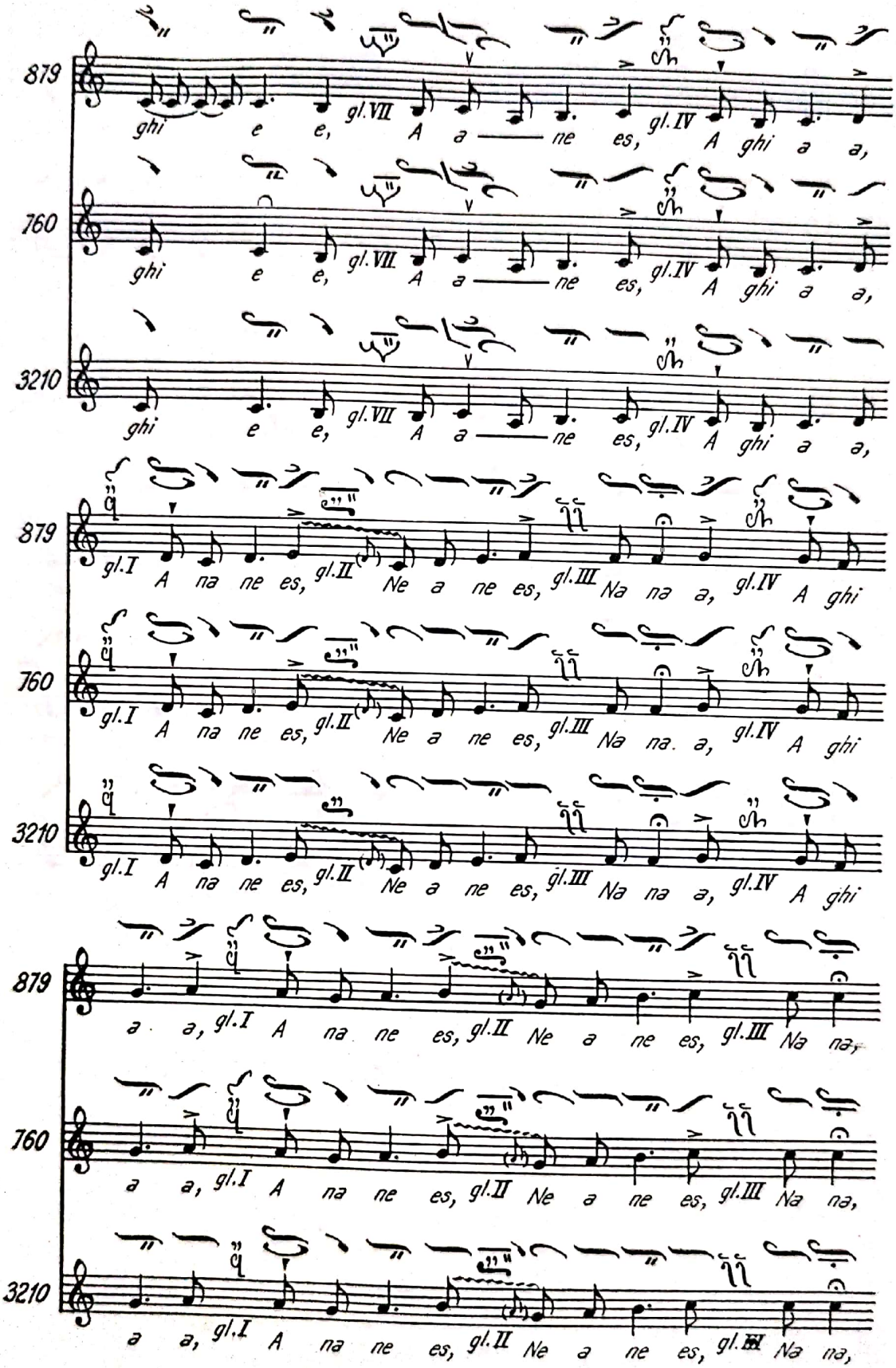
Scanned with OKEN Scanner



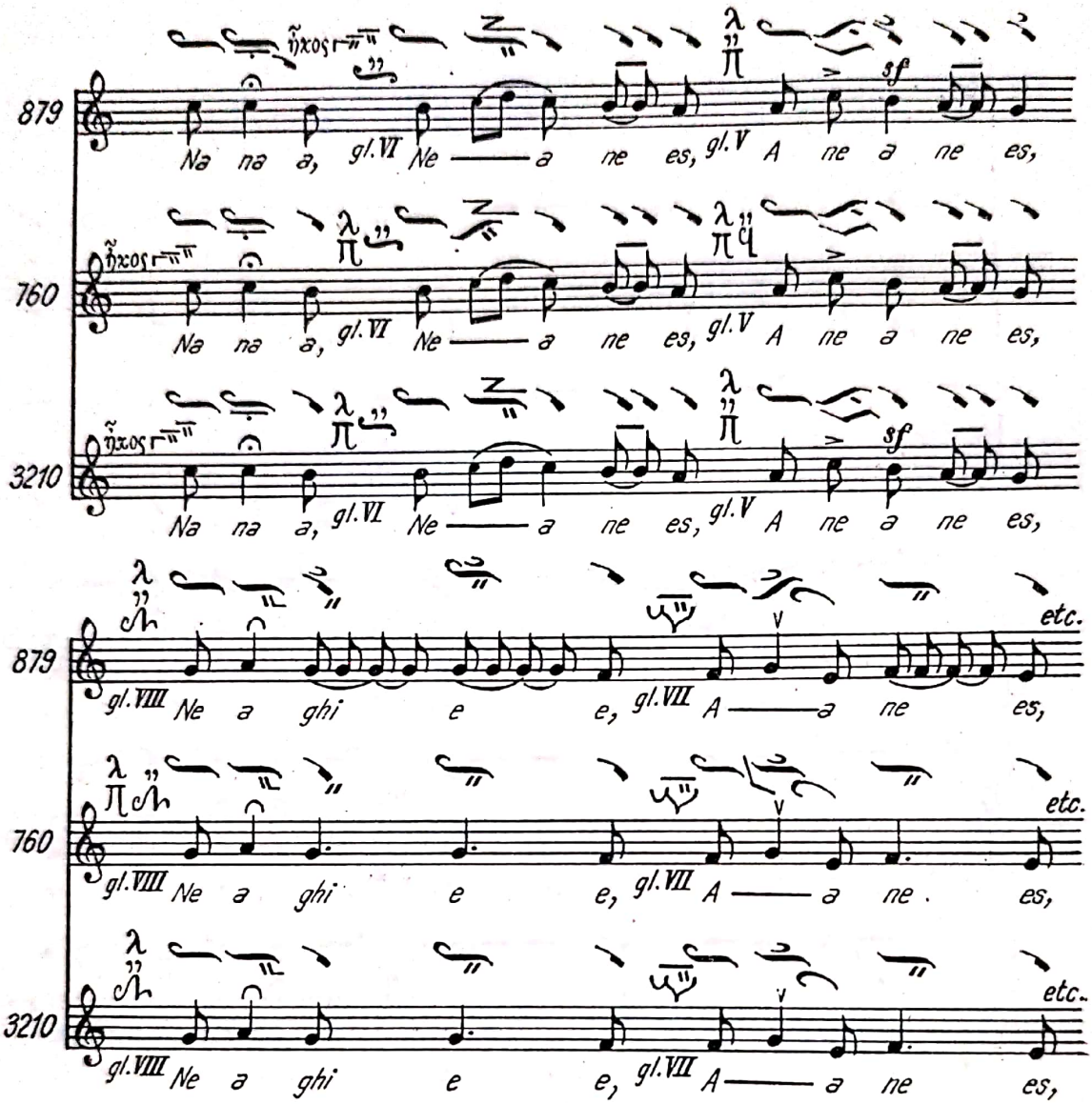
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

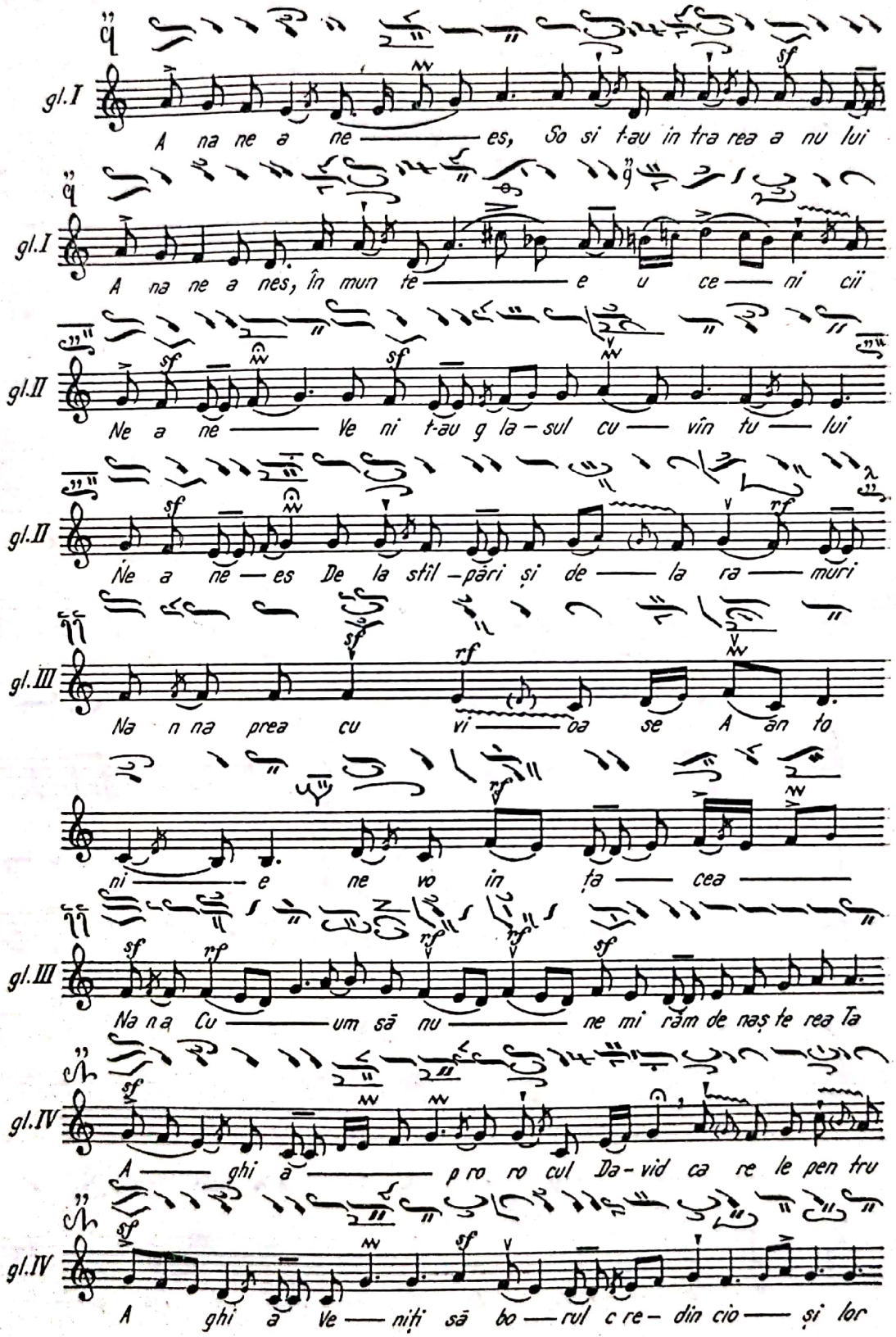


Scanned with OKEN Scanner

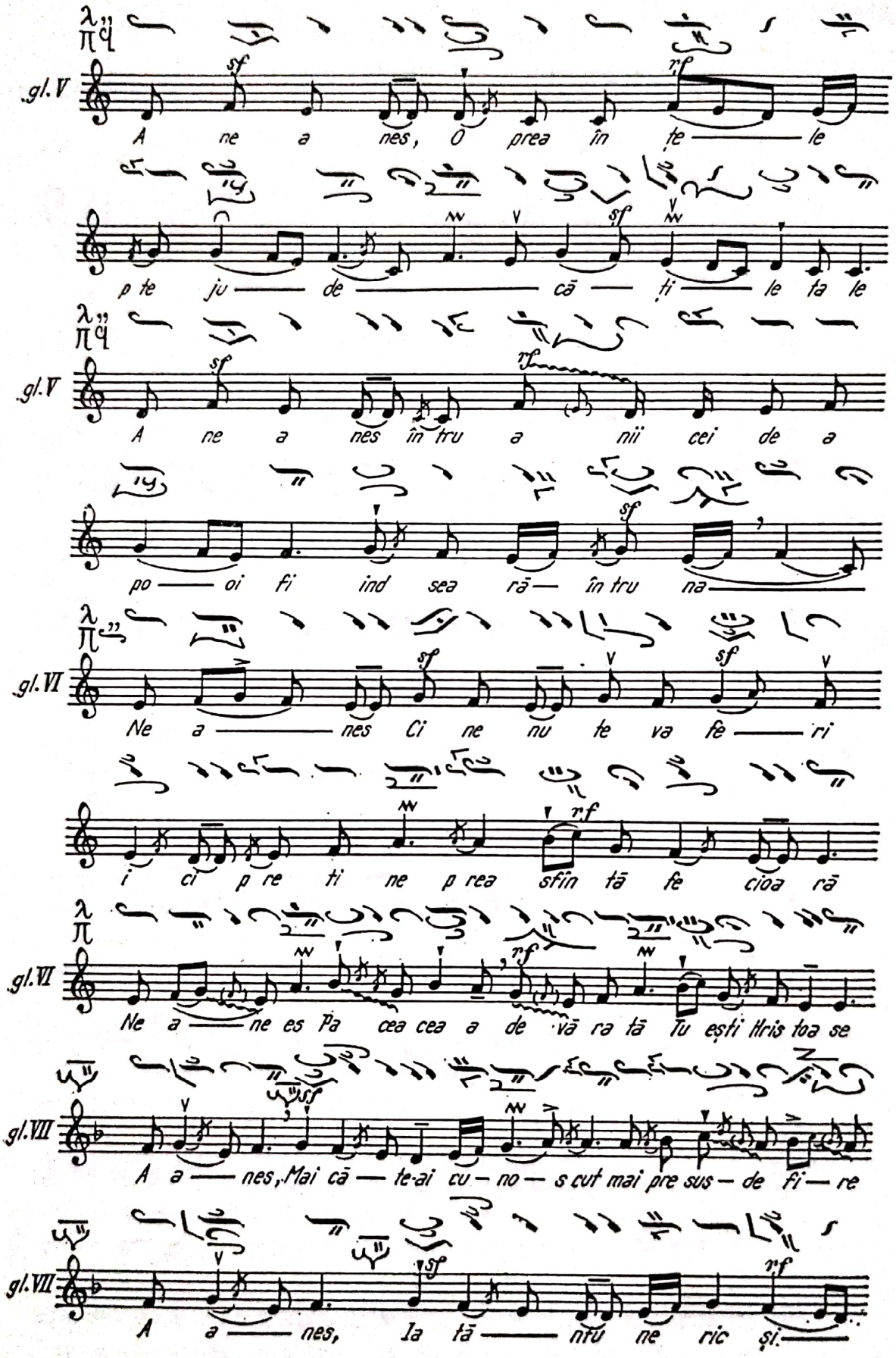
ANEXA IV

APEHEMATELE GLASURILOR
(„glăsurile după fiştecare glas")

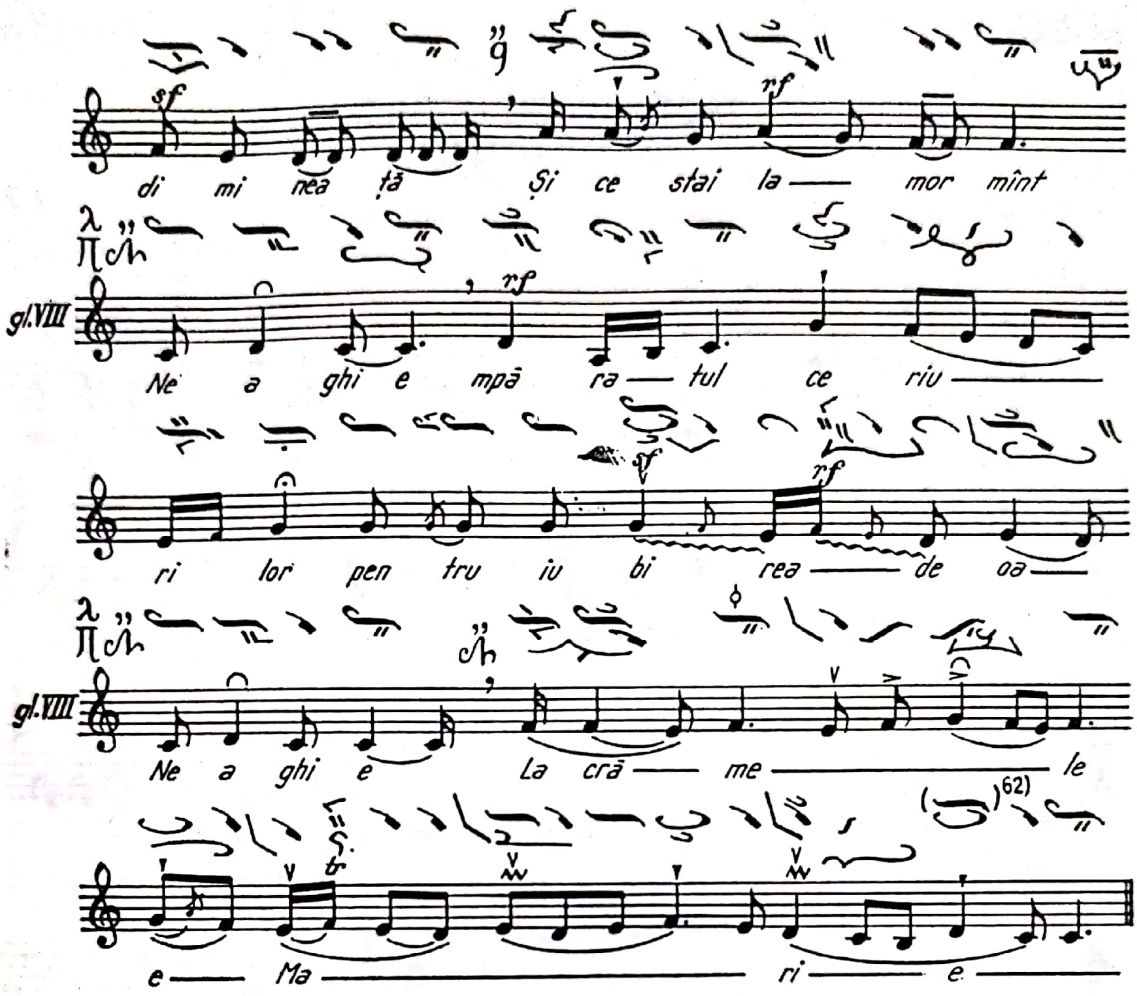
ms. 61, f. 69ᵛ – 70ᵛ



Scanned with OKEN Scanner



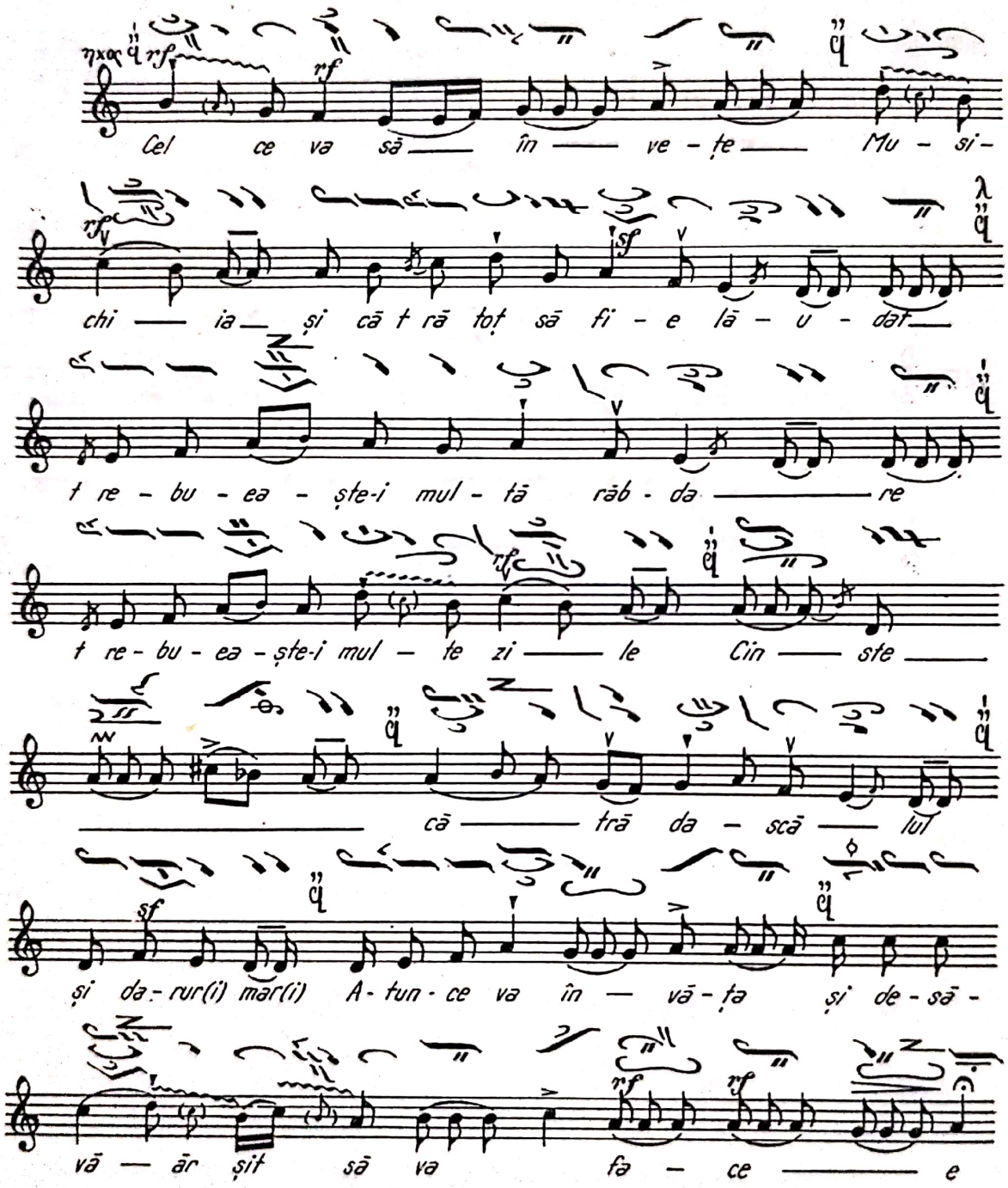
Scanned with OKEN Scanner


sf
di mi nea ța
Și ce stai la — mor mînt
gl.VIII
rf
Ne a ghi e mpă ra — tul ce riu —
ri lor pen tru iu bi rea — de oa —
gl.VIII
Ne a ghi e
La cră — me — le
tr
e — Ma — ri — e

ANEXA V

TROPAR CĂTRE UCENICI, AL LUI HRISAFI

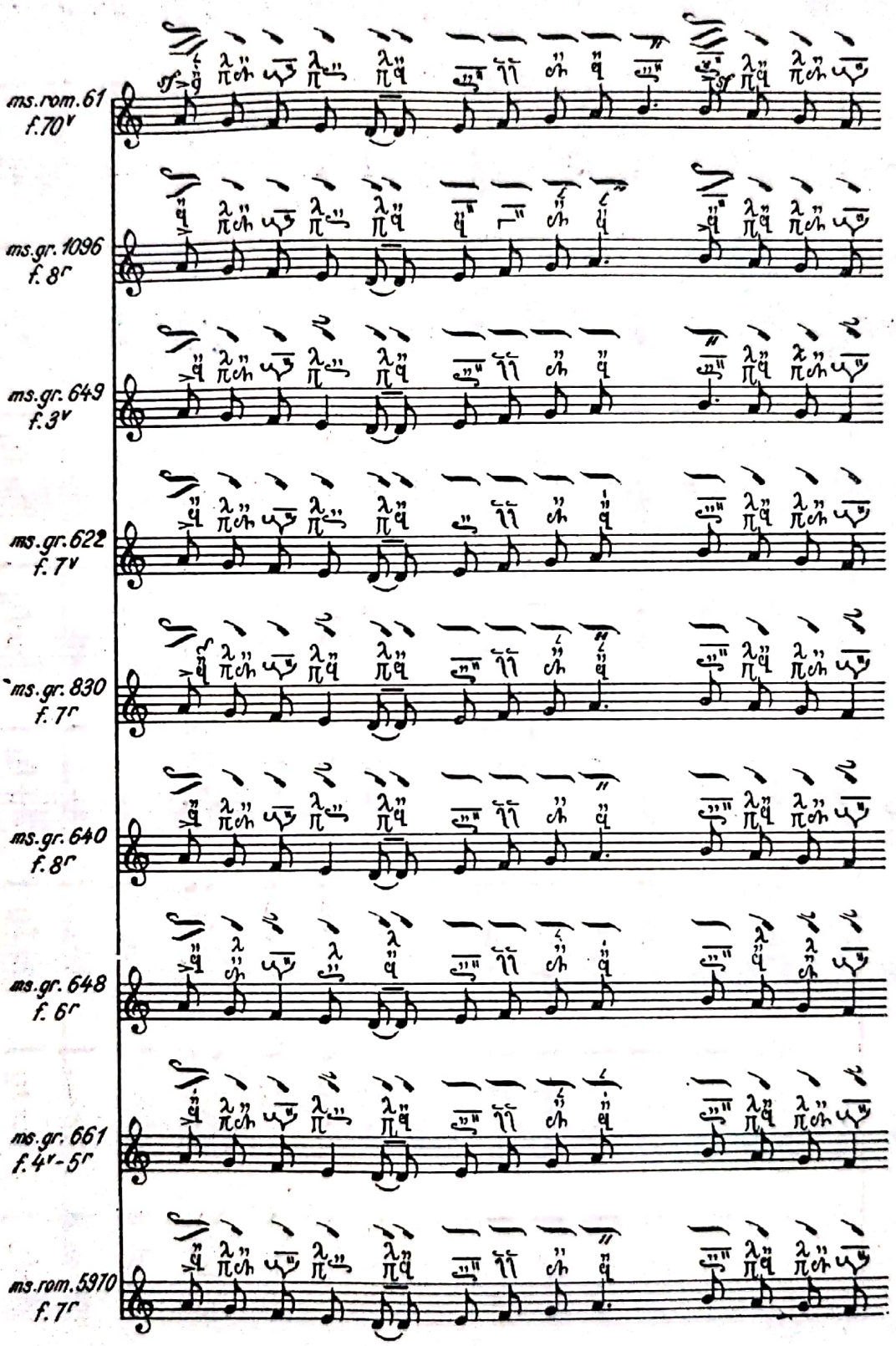
f.70r



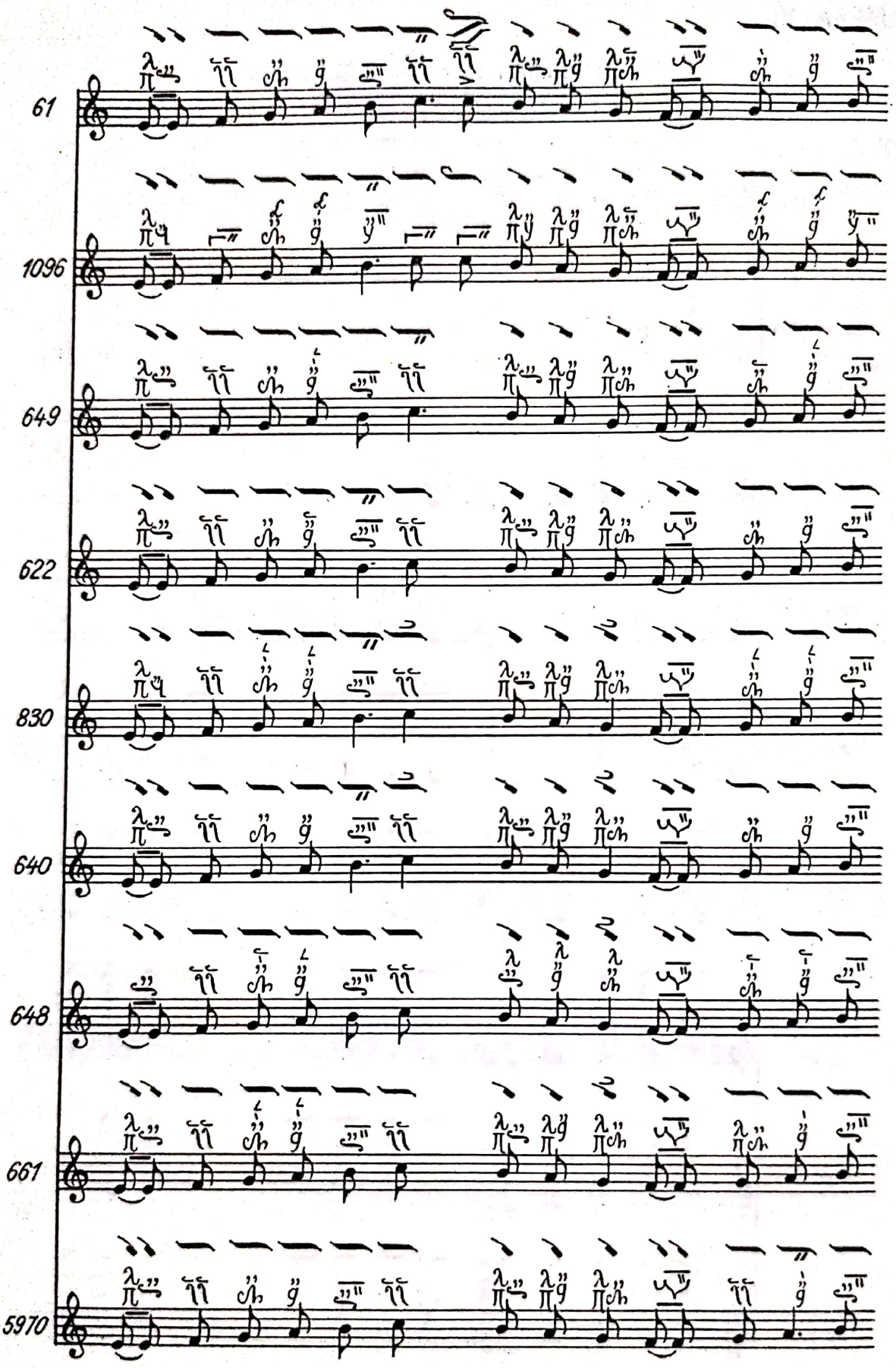
Scanned with OKEN Scanner

ANEXA VI

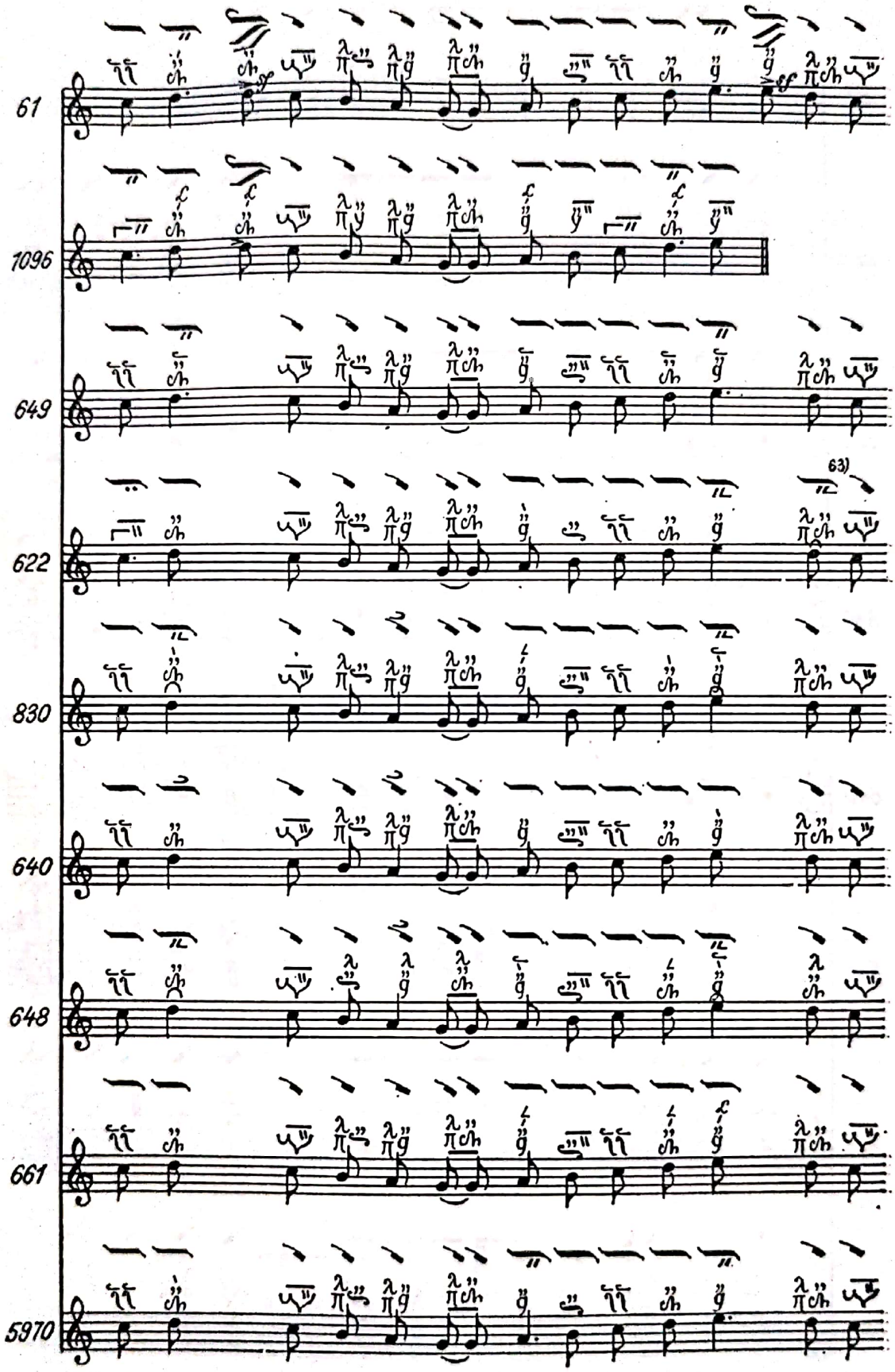
SCHIMBĂRILE CELOR 8 GLASURI



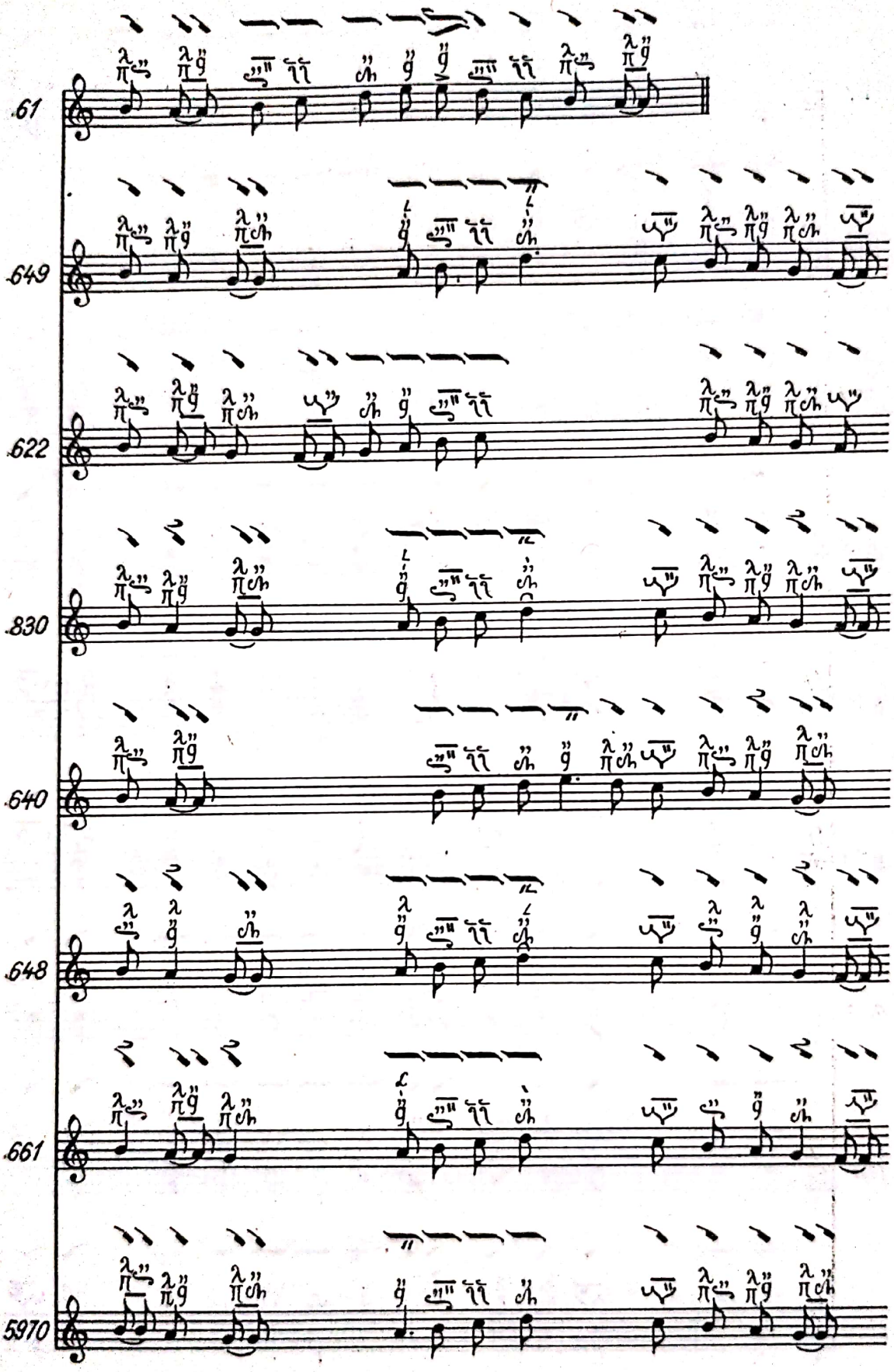
Scanned with OKEN Scanner



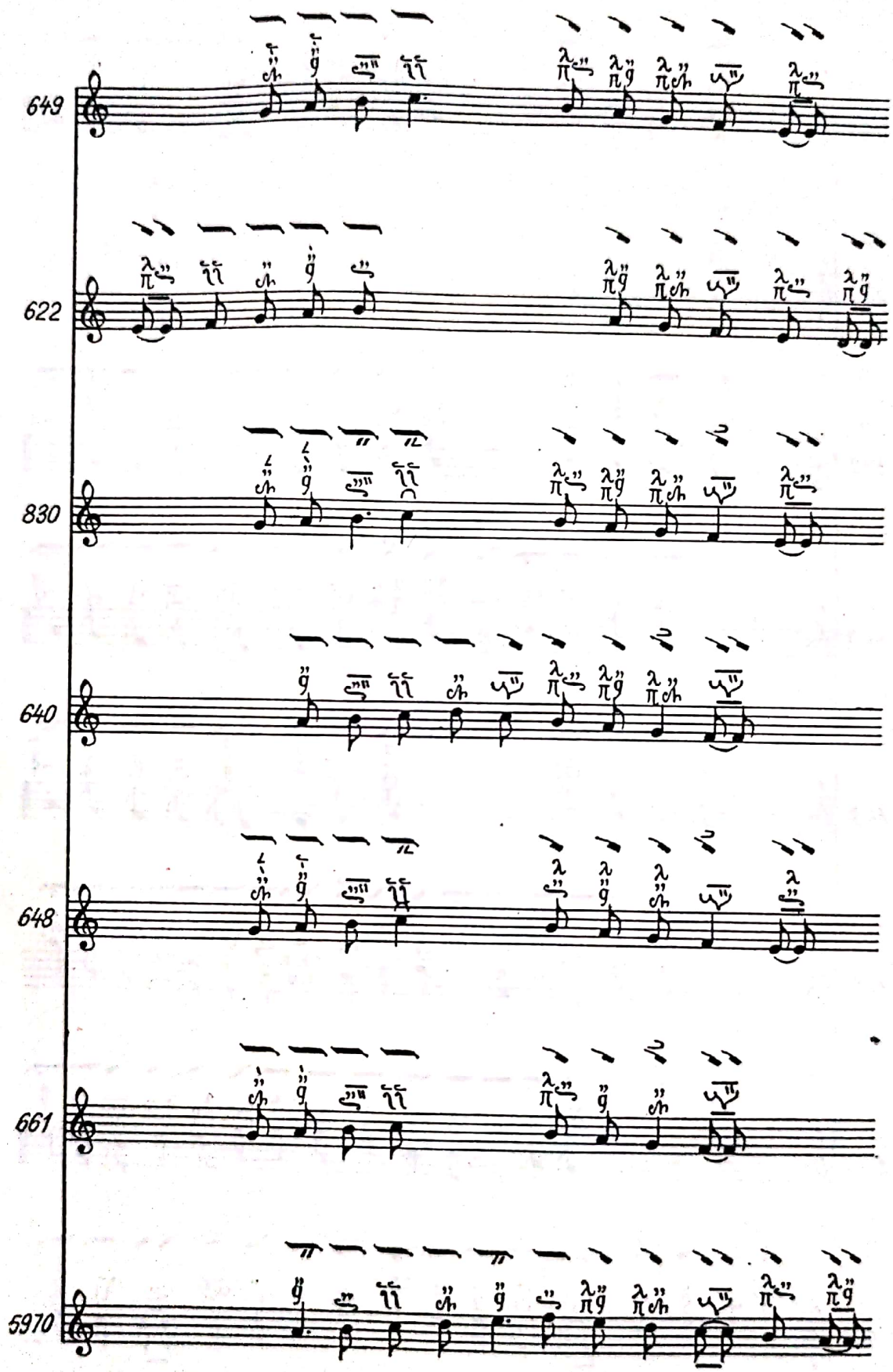
Scanned with OKEN Scanner



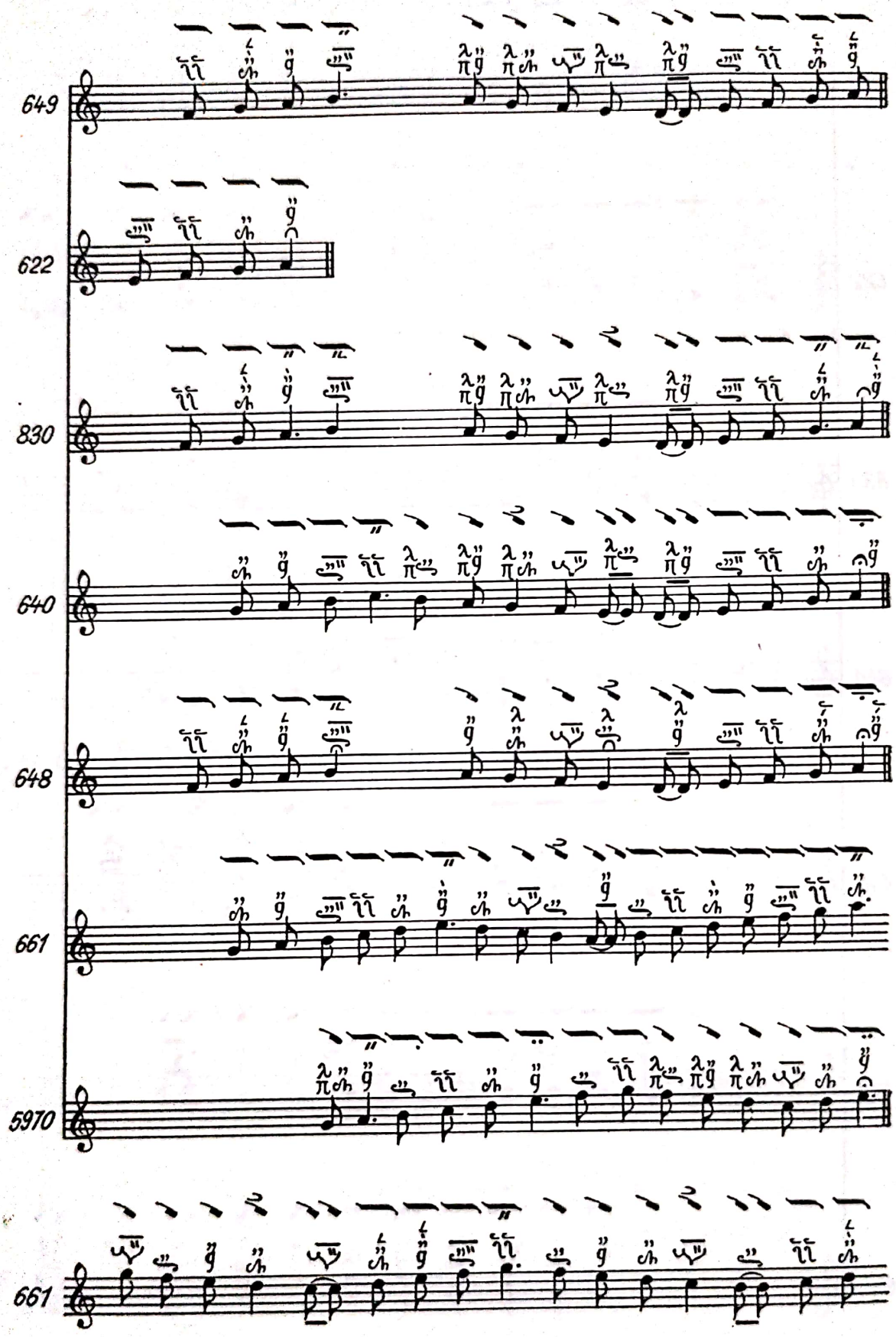
Scanned with OKEN Scanner



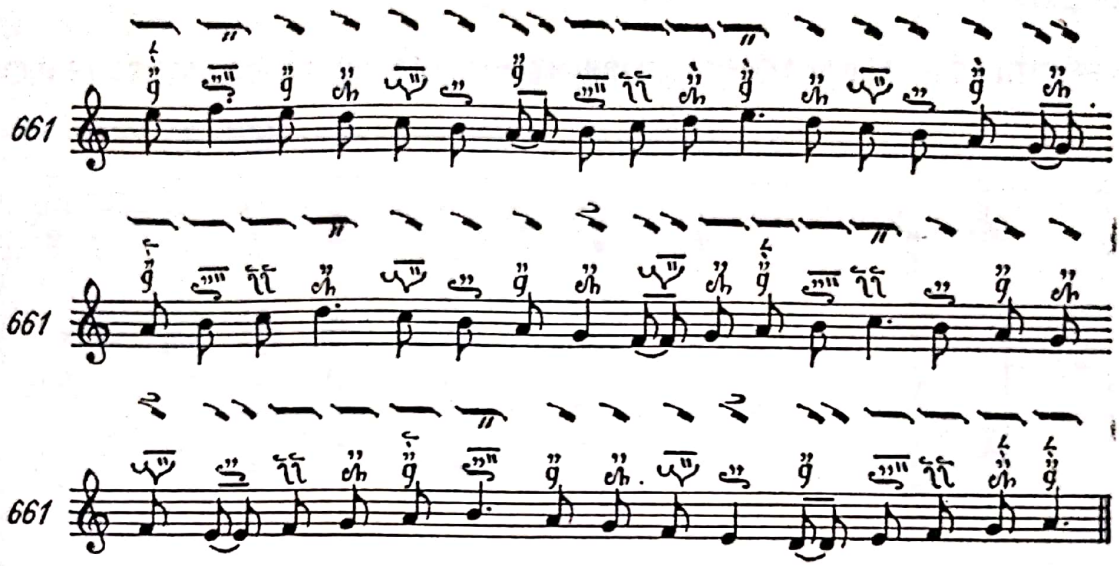
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

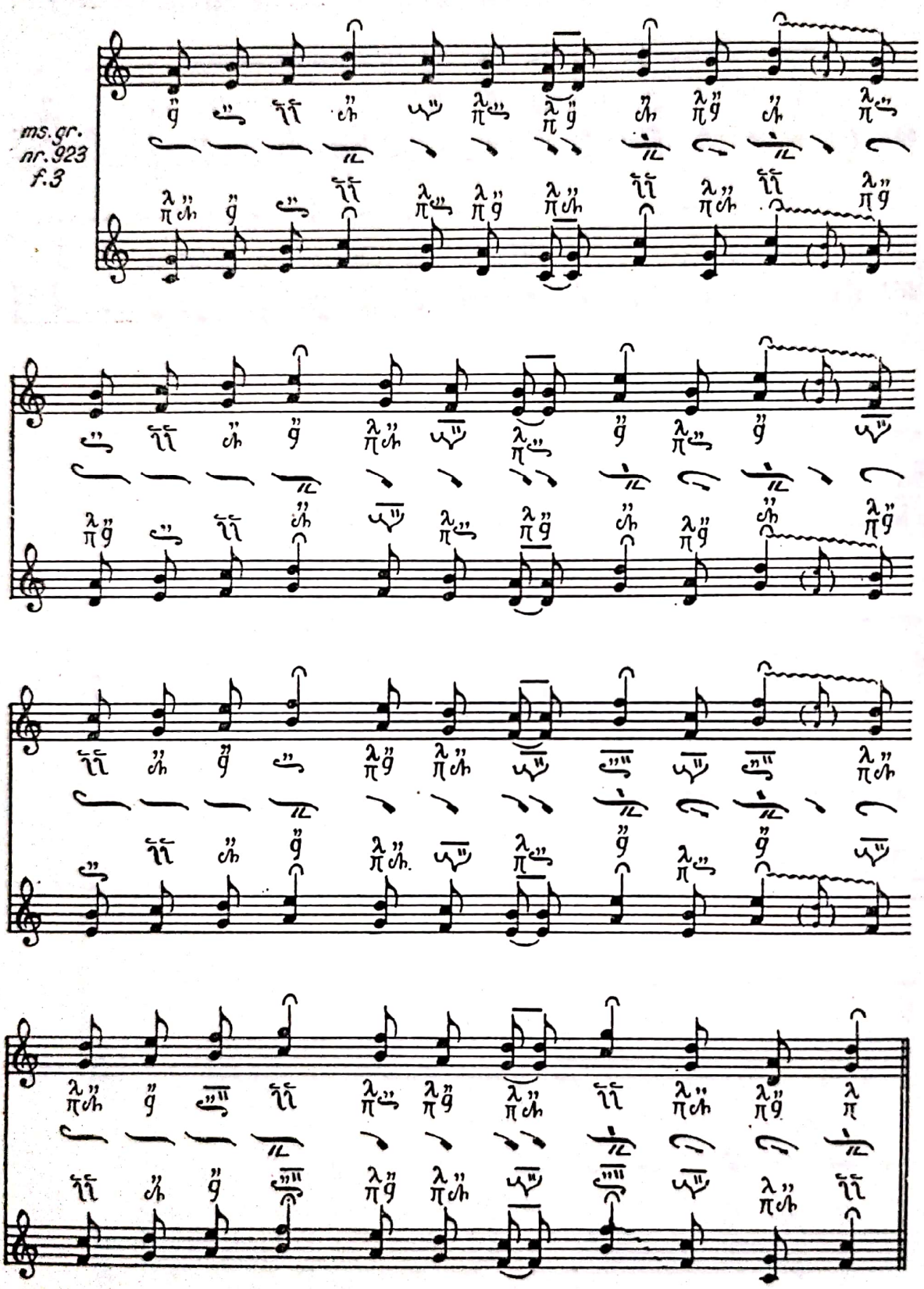


Scanned with OKEN Scanner

ANEXA VII

EXERCIŢII DE PARALAGHIE CUPRINZIND MAJORITATEA MĂRTURIILOR

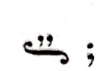
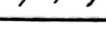
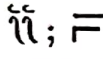
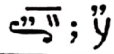
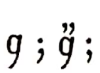
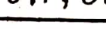
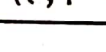
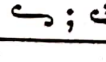
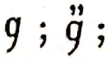
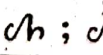
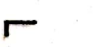
(ms. gr. 923, f. 3 v)



Scanned with OKEN Scanner

ANEXA VIII

TABLOUL RECAPITULATIV AL MĂRTURIILOR

	în urcare	în coborîre
Sol 2		
Fa 2 #		
Mi 2		
Re 2		
Do 2		
Si 1		
La 1		
Sol 1		
Fa 1		
Mi 1		
Re 1		
Do 1		
Si b		
La		
Sol		

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ELENA ZOTTOVICEANU

Un compozitor italian la Alba-Iulia în secolul al XVI-lea

Literatura de specialitate menţionează prezenţa în Transilvania, la sfîrşitul secolului al XVI-lea, a unui compozitor italian numit Giovanni Battista Mosto, maestru de capelă la curtea lui Sigismund Bathory. Se ştie însă mai puţin că Mosto nu era un anonim în vremea sa, că era bine cunoscut şi că se bucura de deosebita apreciere a contemporanilor, după cum dovedesc tipărirea unui mare număr din compoziţiile sale, ca şi răspîndirea lor în antologiile timpului alături de cele ale marilor maeştri.

Puţinul care se cunoaşte din biografia şi opera sa este obiectul a numeroase neconcordanţe şi erori, iar bibliografia se reduce la cîteva articole de dicţionar confuze şi contradictorii, şi la referiri fugitive într-un context mai larg ; căci, spre deosebire de atîţia alţi compozitori mai mult sau mai puţin însemnaţi ai Renaşterii, readuşi la lumină de rîvna cercetătorilor, Giovanni Battista Mosto nu s-a bucurat încă de atenţia cuvenită. Cercetări întreprinse în ţară şi în străinătate ne-au dus la reconstituirea în linii mari a vieţii şi operei sale. Studiul de faţă este concluzia investigaţiilor de pînă acum, dar el nu este decît o etapă de început a unei munci ce ne propunem să continuăm şi aprofundăm.

Biografia lui Mosto se mulează aproape perfect pe acel tipar de care vorbea Jacques Chailley relativ la tipul social al compozitorului în secolul al XVI-lea — ea este, s-ar putea spune, o biografie-standard pentru compozitorul mijlociu al epocii ; pentru noi, interesul ei rezidă în faptul că se leagă de problema relaţiilor acestei zone cu lumea mediteraneeană, ilustrînd raporturile consecvente şi complexe ale Transilvaniei cu arta şi cultura Occidentului, că se integrează în climatul cosmopolit care lega în Renaşterea tîrzie toate curţile Europei într-o reţea inextricabilă.

Giovanni Battista Mosto [1] s-a născut într-o familie de muzicieni [2] la Udine către mijlocul secolului. Familia sa era de origine veneţiană ; tatăl său, şi el tot Giovanni Battista (zis Zanetto da Mosto Veneto), era şeful muzicii municipale [3]. Este evident deci că versiunea transmisă de Szamosközy — care trebuie să-l fi cunoscut în timpul şederii sale în Transilvania — cum că ar fi fiul natural al unui nobil, este doar o legendă colportată poate chiar de Mosto, pentru a-şi ascunde originea modestă [4].

La moartea tatălui (la 10 ianuarie 1570), fratele mai mare, Francesco, părăseşte oraşul pentru a se pune în slujba Ducelui de Bavaria,

la München ; ceilalți doi frați, Nicoló și Giambattista al nostru, se prezintă la concurs pentru a intra în muzica municipală. Prevalîndu-se de serviciile îndelungate ale tatălui, cererea amintește de sărăcia în care se zbate familia, menționînd un frate minor și un nepot (probabil Bernardo și Andrea) ce trebuie întreținuți. Ei propun să concureze *„cîntînd din orice fel de instrument cu dibăcie"*. La 27 ianuarie sînt admiși cu un salariu de 3 ducați Nicoló și doar de 1 ducat Giambattista, ca fiind mai tînăr. Se afirmă probabil, pentru că la 18 mai 1573 sînt printre cei 5 muzicanți aleși a cînta în capela catedralei ; peste cîteva luni, la sfîrșitul anului, părăsesc orașul natal. [5]

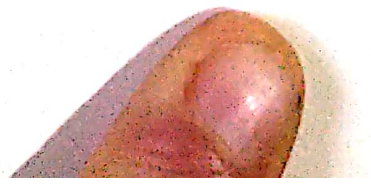
Francesco, cel plecat cu 3 ani în urmă, fusese bine primit la faimoasa Hofkapelle din München, condusă de Orlando di Lasso, și în 1573 tocmai se afla la Veneția, trimis cu un fel de bursă ca să învețe canto. Este mai mult ca sigur că Giovanni Battista, plecînd de la Udine, s-ar fi îndreptat spre Veneția vecină, la fratele său, cu gîndul să-și găsească un rost în orașul cu o viață muzicală intensă.

Despre activitatea sa în această perioadă nu se știe nimic altceva decît că atunci trebuie să fi avut loc întîlnirea cu Claudio Merulo, primul organist al catedralei San Marco, pedagog cu mare prestigiu, pe care în prefața culegerii publicate cu 4 ani mai tîrziu ca „îngrijitor de ediție" *(Il Primo fiore della ghirlanda musicale,* 1577) îl numește *„fostul meu profesor"* [6]. Culegerea la care se pare că au lucrat împreună și care marchează debutul componistic al lui Mosto, cu 4 madrigale, cîștigă în importanță și pentru că aduce pentru prima oară în circuit numele unui tînăr ce va deveni unul dintre maeștrii madrigalului, Luca Marenzio.

Prezența a două madrigale de Lasso, atît în acestă culegere, cît și în cea următoare *(Corona de madrigali,* 1579), lasă să se întrevadă existența unor relații personale, afirmate destul de clar în prefața la al doilea volum : *„aceste cîteva madrigale* dăruite mie *de mai mulți muzicieni iluștri"*. Dar pînă acum relațiile lui Mosto cu Lasso și mai ales șederea lui la München, pe lîngă cel mai mare dintre maeștri flamanzi ai epocii, a fost ignorată. Bötticher și Sandberger singuri o menționează, dar prin ricoșeu în studiile lor despre Lasso. [7] Am extras cîteva informații din lucrările lor, dar o cercetare amănunțită a arhivelor müncheneze rămîne de făcut.

Bötticher e sigur că cei 4 frați Mosto (Francesco, Nicoló, Giovanni Battista și Bernardo) au fost reuniți pentru un timp (între 1578—1580) la curtea bavareză. Se știe că Nicoló și Francesco aveau cîte 180 de guldeni pe an (un salariu foarte mare pe atunci) și Bernardo doar 80. În plus, Francesco (care era „cornetto", „Zinken Blaser") își cîștigase încrederea ducelui și era trimis să îndeplinească diferite comisioane în Italia.

Curtea bavareză era sub domnia lui Albrecht al V-lea, unul dintre cele mai fastuoase centre muzicale ale timpului. Dragostea ducelui pentru muzică, prezența a numeroși artiști de valoare (e de ajuns să amintim pe Giovanni Gabrieli și frații Guami), calitatea ansamblului foarte numeros pentru vremea aceea (peste 60 de persoane), de care



Scanned with OKEN Scanner

Lasso se ocupa cu asiduitate, și mai ales strălucirea personalității sale îndreptățeau din plin denumirea de „Romă a Nordului".

Capela curții includea cîntăreți, instrumentiști și în plus copii de cor. Programul era destul de încărcat căci se făcea muzică în fiecare zi : dimineața cîntau la mesa din biserica princiară, iar seara la palat, la masa ducelui. Această „Tafelmusik" cuprindea un repertoriu vocal și instrumental foarte divers, în cea mai mare parte compus de muzicanții curții ;[8] structura ansamblului se modifica după împrejurări, mergînd de la formații mici în componențe variate pînă la ample desfășurări în coruri duble, la ocazii solemne. În plus, tinerii urmau și lecții de istorie, latină, mitologie, retorică, primind astfel o educație aleasă, deloc curentă în breaslă.

Orlando se ocupa personal de instrucția lor muzicală, îngrijindu-se îndeaproape de ei, într-o atmosferă de prietenie și lipsă de protocol, destul de neobișnuită pe atunci.

În obligațiile lor intra și participarea, împreună cu celelalte forțe muzicale ale orașului, la procesiunile ce se organizau cu mare fast (care alegorice, tablouri vivante) la anumite sărbători. Iată o descriere, din 1584, a unei procesiuni, asemănătoare desigur cu cele la care a participat și Mosto cu doar cîțiva ani în urmă : *„Regele David era reprezentat de un harpist în fruntea a 36 de băieți mari și mici, costumați în îngeri ; 5 basi și 5 tenori făceau pe îngerii adulți. 24 de tineri de la orfelinat, dintre care 6—7 cîntau la diferite instrumente* [...] *formau grupul pelerinilor, iar 7 îngerași cîntau în fața Fecioarei Maria și alți 9 în jurul ieslei un cîntec compus anume de maestrul lor de capelă, Orlando [...]. Pentru serbare repetițiile nu se ținuseră la locul obișnuit, la Kantoreihaus, ci în sala de bal a palatului ducal. Supervizarea întregii muzici îi revenea lui Lasso"* [9].

Mosto cîntase probabil în grupul de instrumentiști, căci nu avem știre să fi fost și cîntăreț, ceea ce dealtfel conform practicii curente, nu ar fi fost deloc exclus. Nu știm dacă a fost elevul propriu-zis al lui Lasso, dar atmosfera de efervescență artistică și exemplul maestrului nu putea să nu-și fi pus amprenta pe un spirit tînăr, abia format, cum trebuie să fi fost pe atunci Mosto. Bötticher afirmă că el făcea parte, ca și frații săi, din cercul de prieteni apropiați ai lui Orlando și că plecarea lor l-ar fi întristat mult. Ea a survenit pe neașteptate, în jurul anului 1580, după ce abia de puțin semnaseră toți un contract pe 5 ani, și se explică prin reducerea la jumătate a personalului capelei în urma restricțiilor financiare introduse imediat după moartea ducelui Albrecht de către fiul său, Wilhelm al V-lea.

În această perioadă Mosto publică primul volum propriu de madrigale — pe care Orlando cu siguranță l-a cunoscut — revelînd influența certă a maestrului, ca de exemplu în ecoul „à dieci", de la sfîrșit.

Întors în patrie, Giovanni Battista candidează la locul de maestru de capelă al Domului din Padova ; în urma unui concurs sever — în care a avut de înfruntat rivali redutabili ca Marcantonio Pordenon, Ludovico Balbi și Bartolomeo Spontone —, este acceptat. Va sta la Padova 9 ani, cei mai liniștiți și mai fecunzi din viața lui agitată ;

Scanned with OKEN Scanner

Detaliu dintr-o pictură în ulei de Jan Bruegel cel Bătrîn intitulată *Auzul.*

acum compune și publică încă două caiete de madrigale la 5 voci. Acestea trebuie să se fi bucurat de o primire foarte bună, căci curînd Mosto ajunge la o notorietate ce se vădește pe de o parte, în frecvența cu care compozițiile sale apar în diferite culegeri italienești, pe de altă parte, în răspîndirea lor pe o arie foarte întinsă, în antologii flamande, germane, engleze, alături de cele mai celebre nume ale epocii. [10]

Scanned with OKEN Scanner

Dar după 9 ani, la 1 mai 1589, neînțelegerile avute cu niște cîntăreți duc la revocarea sa — căci, oricît de apreciat, un muzician nu era decît un slujitor — și înlocuirea sa cu Constanzo Porta, compozitor foarte admirat pentru arta sa contrapunctică. [11]

Angajarea la curtea princiară a Transilvaniei, a cărei dată este controversată, survine imediat după plecarea de la Padova, chiar în același an, 1589. [12]

Se pune întrebarea cum a ajuns Mosto în Transilvania ? Cel mai probabil prin vreunul dintre destul de numeroșii tineri transilvăneni ce studiau la Universitatea din Padova. Așa cum se obișnuia, ei trebuie să fi întreținut legături cu muzicanții orașului — unii poate studiau chiar muzica — muzicanți între care maestrul de capelă al catedralei avea o poziție privilegiată. Un asemenea student putea să-l fi informat că prințul domnitor Sigismund Bathory [13] caută un conducător pentru muzica curții sale sau să-l fi pus în legătură cu emisarii domniei. Este doar o ipoteză posibilă dintre multe altele ; de exemplu lucrurile s-ar fi putut petrece și altfel : la data aceea Mosto era deja un compozitor cunoscut — avea în urmă publicarea a 3 volume de madrigale ; ori publicațiile acestea fiind de obicei destinate a fi dăruite vreunui virtual patron pentru a-l cîștiga, se prea poate ca Mosto să le fi transmis, pe aceeași cale a tinerilor studioși, lui Sigismund, și acesta, cînd și-a dorit un maestru de capelă, să-l fi chemat la Alba-Iulia.

Sigismund, care abia luase în mîini frînele puterii năzuia să dea curții sale o strălucire care s-o pună alături de cele mai rafinate curți renascentiste. Și asta cu atît mai mult cu cît își începuse domnia cu o decepție : fusese obligat de Dietă să izgonească din țară pe iezuiți (de care era foarte atașat), învinuiți că ar fi acaparat un rol politic prea important și că ar fi trădat secrete de stat. Tînărul prinț a acceptat *„cu sufletul sfîșiat de durere“*, spune Pietro Busto — un alt muzicant italian, ce va fi coleg cu Mosto la Alba-Iulia —, și, pentru a se consola *„s-a înconjurat în plimbările sale de o ceată de buni muzicanți“* [14] al căror conducător avea să fie Giovanni Battista Mosto.

Sigismund domnea într-o epocă în care moda italianismului se răspîndise în toată Europa și muzica italiană se înpămîntenise în viața de curte. Unchiul său, Ștefan Bathory, chemat fiind pe tronul polonez, neglijase reședința de la Alba-Iulia, care în acest răstimp își pierduse din importanță ; la încoronarea lui Sigismund însă sînt menționați *„muzicanții italieni ai lui Ștefan Bathory“*. De ce sînt numiți așa ? Erau veniți de la curtea cracoviană după moartea unchiului, pentru a intra în slujba nepotului ? S-au proveneau din muzicanții lui Ioan Sigismund și făcuseră parte în tot acest timp din personalul stabil al curții de la Alba-Iulia și sub domnia lui Ștefan ? Sînt întrebări la care nu se poate răspunde încă.

Odată cu urcarea pe tron a lui Sigismund viața muzicală atinge o nouă perioadă de înflorire. Prințul era foarte muzical ; Busto spune: *„cîntă foarte bine la orice fel de instrument și compune muzică întocmai ca cei mai buni muzicieni“* [15]. Nu trebuie să ne mire, căci Renașterea hotărîse muzicalității un loc de fruntea în împlinirea personalității curteanului perfect, model pe care Sigismund se străduia să-l imite întru totul. Iubea cu patimă Italia, a cărei limbă o vorbea bine și

Scanned with OKEN Scanner

avea o bună cultură umanistă. Avea în schimb un caracter slab și instabil, un temperament hiper-nervos ; Haraszti îl descrie ca *„un amestec înfricoșător de geniu și nebunie, epilepsie și extravaganță ; doar secolul al XVI-lea a putut produce nebuni atît de artiști dar și atît de sumbri și mistici, nebuni al căror spirit decadent se zbătea permanent între extreme“*. [16]

Acesta era noul stăpîn pe care Mosto avea să-l slujească timp de 5 ani.

Girolamo Diruta în introducerea la *Il Transilvano* spune că „virtuoșii“ italieni *„copleșiți de atît de marile favoruri ce le primesc, trăiesc la curtea lui* [Sigismund] *și sub protecția sa într-o extremă fericire“* [17]. Lăsînd la o parte flateria de curte și stilul exagerat al epocii, este cert că se bucurau de o situație dintre cele mai bune. Principele avea multă afecțiune pentru ei, preferînd tovărășia lor oricărei alteia și tratîndu-i cu prietenie ; este elocventă de exemplu grija cu care Sigismund personal organiza detaliile unei călătorii, pentru ca nu cumva muzicanții săi să sufere vreo neplăcere pe drum. Relațiile mai puțin ceremonioase dintre ei și prinț sînt ilustrate și de următoarea întîmplare relatată de contemporani : la căsătoria sa, curios să-și vadă mireasa mai devreme decît permitea protocolul, Sigismund îi iese în întîmpinare la graniță, deghizat în muzicant și ascuns printre „musici“ săi [18].

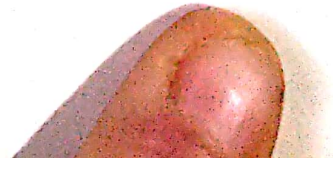
Toate acestea nemulțumeau profund pe supușii prințului, cu atît mai mult cu cît Roma stăruia în intenția de a folosi pe acești muzicanți ca misionari ai catolicismului, ceea ce nu putea decît să rănească susceptibilitatea unei nobilimi care în majoritate adoptase Reforma. Iată un document care vorbește limpede despre acțiunea de propagandă ce li se cerea, sarcină care dealtfel îi depășea cu siguranță : *„Sînt în Transilvania în serviciul prințului o mulțime de muzicanți italieni care, după cîte sîntem informați, trăiesc conform doctrinei catolice, în mod exemplar și cu disciplină creștină ; totuși ar fi bine să fie exortați, să facă nu numai ceea ce trebuie pentru mîntuirea lor proprie, ci și pentru convertirea altora“* [19]. Împotriva acestei tendințe și mai ales împotriva influenței politice pe care o cîștigau încetul cu încetul curtenii veniți în număr mare din Italia, protestează Dieta cu vehemență (în 1591) blamînd, fără efect de altfel, invazia italienilor.

În ceea ce-i privește pe muzicieni, iată numele lor, așa cum reiese dintr-o scriere contemporană [20] :

Antonetto — organist (venețian)
Gothardus — organist (din Roma)
Ieremias — organist (francez sau flamand)
Franciscus din Ancona (cel care i-a urmat lui Mosto la conducerea formației)
Nicoletto Menti — cîntăreț (venețian)

Următorii poartă toți mențiunea „musicus“ adică instrumentist :

Petrus Paulus (din Verona)
Pompejus (Bologna)



Scanned with OKEN Scanner

Christophorus (polonez)
Zephyrus Spira (veneţian)
Ioanne Maria Rodolphus (genovez)
Matthaeus (zis şi Foresto, din Mantova)
Simon Ponte (florentin)
Petrus [Pietro] Busto (din Brescia)
Prosper Ponte (fiul lui Simon)
Ioannes Chalibius (saxon din Halberstadt)
Ioannes şi Constantinus (ambii prusieni).

Notiţele însoţitoare, referitoare la familiile lor, denotă o aşezare stabilă în Alba-Iulia, unde se însoară, îşi căsătoresc copii etc. Ansamblul se arată a fi destul de mare pentru vremea aceea, compus din instrumentişti (dintre care şi 3 organişti) şi un cîntăreţ „solist" (ceilalţi putînd probabil constitui, la nevoie, şi un ansamblu vocal). Această structură, preponderent vocală, nu-i împiedica desigur să abordeze orice lucrare (instrumentală sau vocală) căci muzica se cînta în transcrieri de o mare varietate adecvate condiţiilor, indiferent de destinaţia ei iniţială ; Pretorius în *Syntagma Musicum* exemplifica nu mai puţin de 14 maniere diferite de a „orchestra" cu instrumente şi voci, acelaşi madrigal.

S-ar părea că erau profesionişti de prim rang, judecînd după conducătorul ansamblului şi după unul dintre organişti : Antonetto Venetus *„călugăr hoţ şi asasin"*, cum îl numeşte cronicarul ardelean, care este Antonio Romanini, elev al lui Andrea Gabrieli, cel ce la moartea profesorului său concura pentru invidiatul loc de prim organist al Basilicei San Marco şi căruia Diruta i-a publicat în *Il Transilvano* o tocată. [21]

Cum participau la toate serbările laice şi religioase, oficiale şi intime, repertoriul lor trebuie să fi fost bogat şi variat. Singura referire cunoscută pînă astăzi la muzica practicată, este cea relativă la motetele figurate cîntate la încoronarea lui Sigismund. Prin analogie însă cu alte formaţii similare putem presupune că în repertoriu intra şi multă muzică laică, precum ricercari, fantezii, canzoni, dansuri [22] şi că avînd în fruntea lor un compozitor al şcolii veneţiene, cultivau intens madrigalul.

Este ceea ce se poate deduce şi din volumul de madrigale la 6 voci, publicat de Mosto în 1595, rod al şederii sale în Transilvania.

Dedicaţia este un omagiu din partea unuia ce *„de mulţi ani s-a consacrat ca sincer şi leal servitor"* şi este un semn de gratitudine pentru toate favorurile primite, între care se va fi numărat şi casa pe care i-o dăruise Sigismund în uliţa Italienilor [23] şi titlul nobiliar de „gentilom al casei princiare" *(gentil'huomo della sua camera)*. Poate că acesta din urmă îi fusese acordat ca recompensă pentru rolul de intermediar jucat faţă de Philippe de Monte (cunoscut probabil prin Lasso, la München) pentru a-l convinge să dedice prinţului — avid de asemenea omagii — una dintre operele sale. Spune chiar Monte, în prefaţa celui de al XVII-lea volum de madrigale la 5 voci, că nu a îndrăznit să i se adreseze pînă cînd Signor Giovanni Battista Mosto nu

Scanned with OKEN Scanner

numai i-a dat curaj, dar a și insistat să o facă *„asigurîndu-mă că operele mele nu vă sînt neplăcute"*. Și poate că Mosto a jucat un rol (împreună cu Romanini) și pe lîngă Diruta, cu care trebuie să fi fost coleg la Veneția, ca învățăcel al lui Merulo.

Este locul aci să facem o mică paranteză, pentru a corecta o informație eronată ce s-a perpetuat : cum că Sigismund ar fi dedicatarul unor opere ale lui Palestrina, punîndu-se chiar ipoteza unei vizite a acestuia în Transilvania. O verificare pe document ne îndreptățește să precizăm că nu Sigismund, ci cardinalul Andrei Bathory (mare admirator al său, pe care l-a cunoscut la Roma) este cel căruia Palestrina i-a dedicat un volum de motete la 5 voci.

DI GIOVAN BATTISTA
MOSTO MAESTRO DI CAPELLA
DEL SERENISSIMO PRENCIPE
DI TRANSILVANIA.
MADRIGALI A SEI VOCI.
Nuouamente Compoſti & dati in Luce.
TENORE.
IN ANVERSA.
Appreſſo Pietro Phaleſio.
M. D. C.

Coperta volumului „transilvănean". Ediția a II-a, Anvers, 1600.

Dar să revenim la Mosto. Evenimentele se precipitau. Turcii făceau din nou mari pregătiri de război și amenințarea plutea în aer, semănînd panică la curte. În primăvara lui 1594, tot ansamblul de muzicanți se refugia la Cracovia, pentru a se pune la adăpost.

Octavian Lazăr Cosma se întreabă pe bună dreptate dacă Mihai Viteazul a avut sau nu prilejul să cunoască în Transilvania arta acestor muzicieni de curte [24]. Deși ne aflăm deocamdată doar în domeniul ipotezelor, opinăm pentru afirmativă. În iarna lui 1597, Mihai a fost oaspetele lui Sigismund la reședința de la Alba-Iulia și e mai mult ca sigur că în programul primirii fastuoase a intrat și muzică ; Iorga adaugă că Mihai a asistat lîngă Sigismund la liturghia de Anul Nou [25], unde muzica trebuie să-și fi avut locul, ca și în alte serbări ale zilei.

Scanned with OKEN Scanner

Mai puţin probabilă ni se pare participarea muzicii italiene la intrarea triumfală a lui Mihai în capitala ardeleană, deoarece Sigismund abdicase cu cîtva timp în urmă şi părăsise ţara cu toată curtea lui. Ceea ce este însă atestat documentar, este că Mihai a mai avut un prilej să-i audă şi în ziua următoare victoriei repurtate împotriva lui Sigismund (revenit pe tron) la Gorăslău, în august 1601. Se spune că generalul Gheorghe Basta, care luptase împreună cu Mihai a ordonat a doua zi în zori o mesă solemnă care s-a ţinut chiar pe cîmpul de luptă sub un cort somptuos, la care au cîntat muzicanţii lui Sigismund, ce fuseseră luaţi cu toţii prizonieri [26].

Dar Mosto nu se mai afla demult printre ei ; el n-a mai participat la această epocă frămîntată din istoria Transilvaniei : războiul, abdicările succesive ale lui Sigismund, victoria lui Mihai Viteazul, căci aflăm dintr-o scrisoare a colegului său Matteo Foresto (care pare să fi întreţinut o corespondenţă secretă susţinută cu ducele de Mantova, în capela căruia cîntase cîndva), că la 29 iunie 1594 tocmai ajunsese la Köln, în compania lui Mosto. Foresto spunea că am venit de la Cracovia, unde după cum ştim se refugiaseră toţi muzicanţii lui Sigismund, în aşteptarea unor vremuri mai liniştite şi că se declară dispuşi să se reîntoarcă în Transilvania, dacă nu-i paşte vreun pericol din partea turcilor. Mai adaugă că principele elector l-a luat pe Mosto într-o călătorie la Bonn, Liège şi Bruxelles, că la curtea sa se trăieşte foarte bine şi se bea fără încetare [27]. Cum de ajunseseră tocmai la Köln nu ştim,

Dedicaţia către Sigismund Bathory.

dar e de presupus că Mosto venise acolo la fratele său Bernardo, care — din 1588 organist la curtea ducală — se mai afla poate încă acolo şi oferise adăpost fugarilor.

Nu se ştie cît a stat Mosto la Köln, dar la 1 martie 1595 era din nou la Veneţia, pentru ieşirea din tipar a ultimului volum de madrigale (cel dedicat lui Sigismund), iar la 9 decembrie îl regăsim la vechiul său post, ca maestru de capelă al Domului din Padova, unde fusese invitat să-şi reia funcţia, oferindu-i-se şi o donaţie substanţială [28].

Poate că în acest interval (iunie 1594 — decembrie 1595) se situează presupusa lui activitate la Biserica Santa Maria Gloriosa dei Frari din Veneţia, despre care însă nu ştim nimic pînă acum.

Puţin mai tîrziu, la 6 martie 1596, cere un concediu de trei luni pentru a-şi aduce familia rămasă la Alba-Iulia. Dar călătorului din secolul al XVI-lea îi era dat să înfrunte nenumărate primejdii, dintre care cea mai înspăimîntătoare era, fără îndoială, ciuma. Giovanni Battista este şi el o victimă a „flagelului secolului" şi moare în drum spre Transilvania. Ştirea ne este dată de arhivele Domului din Padova, care la 29 iunie 1596 (şi nu 1597, dată preluată de la Szamosközy de aproape toţi comentatorii), anunţă moartea sa. Szamosközy afirmă că a fost înmormîntat cu mare cinste în catedrala de la Alba-Iulia [29].

*

In studiul de faţă nu ne propunem o analiză adîncită a operei lui Giovanni Battista Mosto pentru că nu dispunem încă de materialul muzical necesar, aşa încît ne vom mulţumi doar cu cîteva observaţii preliminare.

Opera sa numără (după cît se ştie pînă în prezent) circa 100 de madrigale, 1 motet, 3 canzonette, tipărite, şi 2—3 motete manuscrise, dar arhivele şi bibliotecile ne mai pot rezerva încă multe surprize şi doar o cercetare extinsă şi de lungă durată va putea duce la rezultate satisfăcătoare.

O examinare a catalogului operei ne informează destul de bine asupra circulaţiei şi locului ei în traficul muzical al epocii. Ea cuprinde 4 volume de madrigale. Asemenea editări se făceau îndeobşte pe spezele compozitorului (era „materialul lui de propagandă") şi erau foarte costisitoare; în foarte rare cazuri şi doar pentru compozitorii care reprezentau certitudini comerciale, publicarea o suporta editorul. Argumentul hotărîtor în sprijinul ipotezei că măcar ultimele volume au avut acest regim, este reeditarea postumă a volumului „transilvănean" la Anvers, la 5 ani după tipărirea lui la Veneţia. Pentru ca un editor să-şi asume riscul tipăririi costisitoare a unui volum semnat de un compozitor ce nu mai era demult în viaţă, el trebuia să se fi întemeiat pe preţuirea de care se mai bucura încă acesta. Este dovada concludentă a popularităţii muzicii sale, nu numai în provincia natală, ci pînă departe în nordul Europei.

În ceea ce priveşte piesele apărute în antologii de epocă, ele sînt inedite, nu retipăriri, probabil comenzi speciale, ceea ce confirmă încă odată mai mult cele spuse mai sus.

Graficul frecvenţei lor este de asemenea elocvent, căci selecţia se făcea de către editori în funcţie de calitatea muzicii şi de cota compozitorului. Mosto începe să apară în culegeri din 1582, curînd după apariţia primului volum personal, şi se menţine pînă în 1610, la 15 ani după moartea sa; este o persistenţă în timp de 3 decenii, foarte mult în raport cu circuitul scurt al creaţiei muzicale, dirijat nu de ideia păstrării valorilor (idee străină epocii) ci de consumul imediat şi de nevoia reînnoirii permanente.

Scanned with OKEN Scanner

Şi dacă în timp ea acoperă o arie largă, în spaţiu, harta răspîndirii ei se întinde de la Ferrara la Londra, trecînd prin Nüremberg şi Anvers.

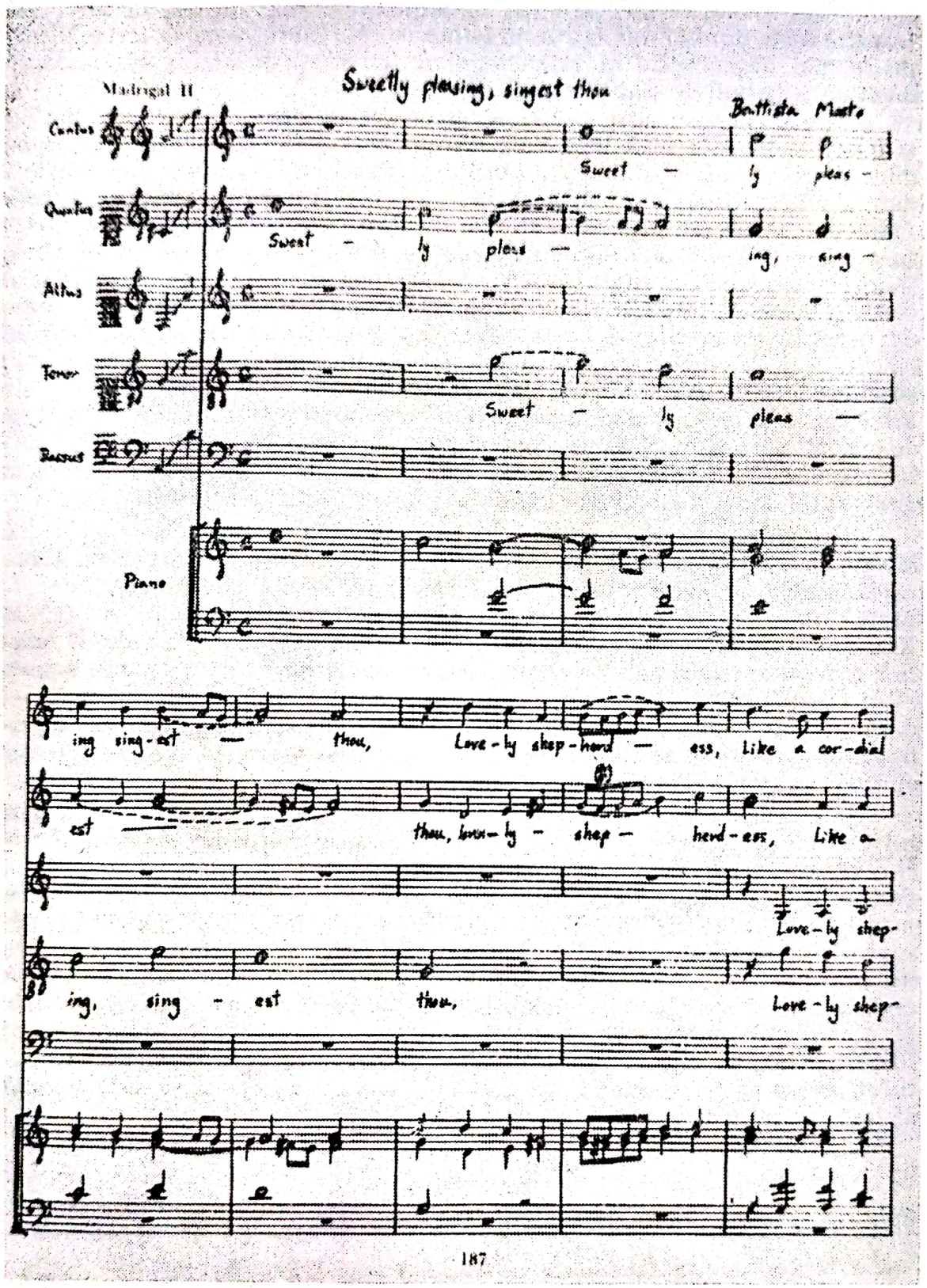
Ne este greu deocamdată să facem caracterizări generale ale stilului său, vom schiţa doar sumar cîteva elemente aşa cum se întrevăd ele din două madrigale : *Dolci alpestre parole* (care pare să fi fost cea mai populară piesă a sa, căci apare în 3 culegeri [30]) şi *Dolce cantava all'aparir del sole*, din volumul de madrigale la 6 voci, compus în Transilvania.

Ceea ce frapează în primul rînd este traiectoria stilistică parcursă în cei 12 ani ce separă piesele. Dacă prima se înscrie pe coordonatele madrigalului clasic, cea de a doua se apropie de madrigalul concertant. În prima predomină scriitura polifonică bazată pe imitaţii libere, cu o repartiţie egală oarecum a activităţii pe voci ; cealaltă se configurează într-o scriitură omofonă în principal, în care vocile se ierarhizează delimitîndu-şi sarcinile.

Fluxul muzical continuu, neîntrerupt de pauze generale, se constituie într-o fizionomie sonoră colectivă abia alterată de reliefarea *cantus*-ului în primul madrigal ; celălalt se structurează în secţiuni puternic contrastate şi pasaje polifonice în care trunchierea intrărilor ce dau discursului transparenţă şi o mişcare vie alternează cu efecte de amplitudine şi statism, create de pasajele omofone rezultate din combinarea unor linii mişcate în acelaşi ritm, în care se simte deja atracţia verticalităţii. Astfel, scurte imitaţii, intrări întîrziate, repetiţii de fraze, preluări de motive sau alternări şi opoziţii ce conţin sugestii de dialog, contrastează cu secţiuni în care suprapunerile creează suprafeţe caracterizate armonic.

Dacă considerăm împreună cu Alfred Einstein că „modernitatea" unui madrigal se vădeşte în prezenţa celor 2 soprane, ambele madrigale ale lui Mosto aparţin „avangardei" epocii, cu precizarea că modul de tratare al vocilor diferă semnificativ. Conductul celor 2 soprane este prezent şi în *Dolci alpestre parole* fără a se singulariza faţă de celelalte linii melodice, evoluînd ca o întovărăşire a două voci în spiritul grupărilor uzitate în madrigalul clasic ; în *Dolce cantava...* funcţiile diferite atribuite liniilor vocale sînt clar precizate : cele două soprane merg împreună, dialoghează, se unesc constituindu-se aproape în duet. Şi dacă în prima piesă tratarea basului corespunde acelui „basso seguente" aproape generalizat în ultimul deceniu, în cea de a doua, basul se situează faţă de vocile superioare într-o relaţie de opoziţie ; el creează un fundament aproape instrumental, preluînd de la vocile înalte sarcina structurării discursului şi dîndu-le libertate de mişcare.

Cînd încearcă să redea cu amănunţime sensurile textului poetic, Mosto se supune cerinţei estetice primordiale a madrigalului ; o face în forme tradiţionale (melisme, formule melodice semnificative, disonanţe etc. pe anumite cuvinte sau versuri) în primul madrigal. În cel de al doilea însă, s-ar putea vorbi de o adevărată dramaturgie a textului muzical, depăşind limitele narativului şi mergînd pînă la o punere în pagină cvasi-dramatică a textului. Aci transpunerea poeziei în muzică nu



Madrigalul *Dolci alpestre parole*, într-o ediție modernă a antologiei lui Thomas Morley (Catherine A. Murphy, *Thomas Morley Editions of Italian Canzonets and Madrigals*, 1597—1598, Tallahassee, The Florida State University, 1964).

Scanned with OKEN Scanner

se oprește numai la „pictura" de detaliu, oricît de rafinată, ci afectează însăși esența limbajului (structură, metru, scriitură vocală), revendicîndu-se mai degrabă de la estetica revoluționară a dramei „per musica" decît de la naivul descriptivism madrigalist.

Mosto nu este (cel puțin aci) un practician al cromatismului și gîndirea sa este încă legată de modalismul diatonic renascentist, subminat însă de un sentiment puternic al raportului subdominantă-dominantă-tonică. Ambele madrigale sînt în mod de *sol* mixolidic în care introducerea lui *fa diez* ca sensibilă, *do diez* sensibilă spre *re* și *sol diez* spre *la* accentuează tendința de alunecare spre o organizare major-minoră.

Opera lui Giovanni Battista Mosto, asimilată inițial madrigalului clasic, depășește limitele stilistice ale acestuia, și tinde — așa cum reiese din această compoziție de maturitate — către un stil evoluat, propriu epocii tîrzii a istoriei genului. El nu este un inovator, dar scrisul său abordează cu discernămînt și fantezie trăsăturile cele mai avansate ale artei timpului său. Plasticitatea invenției melodice, atitudinea activă față de textul poetic, fantezia contrapunctică se unesc cu un meșteșug polifonic solid, cu suplețea scriiturii, cu un simț al timbralului care dau discursului muzical o vivacitate și o expresie plină de prospețime.

Un argument în plus pentru valorificarea acestei creații este că Mosto, în timpul celor 5 ani petrecuți în Transilvania, a avut cu siguranță ocazia să audă muzică populară românească ; Alba-Iulia este situată într-o bogată regiune folclorică și viața orașului în secolul al XVI-lea mai era încă legată prin multe fire de originile ei rurale. O analiză a tuturor madrigalelor compuse în această perioadă ar putea releva — și acest lucru ar fi de mare interes pentru istoria noastră muzicală — dacă în materialul lor muzical se poate detecta acea savoare est-europeană ce începe să se facă sensibilă în intențiile pitorești ale unor creații aproape contemporane lui [31].

Am încercat această rapidă reconstituire din frînturi a biografiei lui Giovanni Battista Mosto pentru că, în afara contribuției pe care dorim să o aducem la cunoașterea unei epoci, credem că opera lui merită mai mult decît dispariția. Poziția ei la răscrucea care încheie marea epocă a polifoniei deschizînd calea monodiei acompaniate, a contribuit desigur la ignorarea ei timp de secole, căci din asemenea etape decisive nu supraviețuiesc decît cei ce au destulă forță creatoare pentru a privi departe, în viitor. Dar în epoca noastră, care este cea a descoperirilor și a reconsiderărilor, cînd pe plan mondial muzicologia concentrează forțe însemnate asupra readucerii la lumină a tuturor valorilor trecutului, avem convingerea că nu greșim afirmînd că opera sa este demnă să iasă din uitare.

Scanned with OKEN Scanner

Volume de madrigale

Il Primo libro de madrigali à 5 voci con un Ecco à 10 nel fine. Veneţia, Scotto, 1578.
Il Secondo libro de madrigali à 5 voci. Veneţia, Vincenti şi Amadino, 1584.
Il Terzo libro de madrigali à 5 voci. Veneţia, Gardano, 1588.
Il Primo libro de madrigali à 6 voci. Veneţia, Gardano, 1595.

Antologii întocmite de el

Il Primo fiore della ghirlanda musicale à 5 voci con un dialogo à 9. Veneţia, Scotto, 1597.
Corona de madrigali à 6 voci. Veneţia, Scotto, 1579.

Compoziţii publicate în diverse antologii

Secco e l'arbor gentile. În : *Il Lauro secco*, Ferrara, Baldini, 1582.
Se voi set'il mio cor. În : *Harmonia celeste*, ed. Andries Pevernage. Anvers, Phalèse şi Bellère, 1583.

Dolci alpestre parole
Vieni Flora gentil
} În : *De Floridi virtuosi d'Italia*, Vol. I. Veneţia, Vincenti şi Amadino, 1583.

Mentre nel vostro
Amor io moro
} În : *Musica di diversi auttori illustri*, Vol. I. Veneţia, Vincenti şi Amadino 1584.

Spira dalla dolc'aria. În : *De Floridi virtuosi d'Italia*, Vol. II. Veneţia, Vincenti şi Amadino, 1585.
Signor con tanta cura. În : *Musica spirituale.* Veneţia, Gardano, 1586.
Farsi padre l'un Duce. În : *Corona di dodici Sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla Gran Duchessa di Toscana.* Veneţia, Gardano, 1586.

E viver e morire
I Lieti amanti e le fanciulle
} În : *Canzonette* à 3 voci. Veneţia, Amadino, 1587.

Il Bianco e dolce cigno. În : *Novi frutti musicali.* Veneţia, Vincenti, 1590.

Dolci alpestre parole
Io mi son giovinetta
} În : *Melodia olympica*, ed. Peter Philips. Anvers, Phalèse şi Bellère, 1591.

Restó il pastor. În : *Florindo e Armilla.* Veneţia, Amadino, 1593.
Lieta negli occhi. În : *Madrigali pastorali.* Veneţia, Gardano, 1594.
Dolci alpestre parole. În : *Madrigals,* ed. Thomas Morley. Londra, T. East, 1598.

Santificavit Dominus. În : *Sacrae Symphoniae,* ed. Caspar Hassler. Nüremberg, Kauffman, 1598.

? În : *Pratum musicum,* ed. Emanuel Adriaensen. Anvers, Phalèse, 1600.

Vaghi angeletti. În : *Nervi d'Orfeo.* Leyden, Haestens, 1605.

? În : *Nova metamorfosi,* Vol. III, ed. Geronimo Cavaglieri. Milano, Melchiorre, 1610.

NOTE

[1] Numele apare în forme variate : Da Mosto, Dal Mosto, Del Mosto, Ca da Mosto, Cademosto, Musti, Mustii, Mustji ; Giovanni Battista semna însă simplu *Mosto.*

[2] Tatăl său Giovanni Battista, zis Zanetto Da Mosto Veneto, era şeful muzicii municipale din Udine ; a murit la 10 ianuarie 1570. Fraţii săi : a) Francesco era „cornetto" la capela ducală din München (1573—1580 ?) ; se cunoaşte un madrigal compus de el, apărut în colecţia lui Bottegari (1575). b) Nicoló face parte din muzica municipală şi din capela Domului din Udine (1570—1573) şi apoi din capela ducală de la München. c) Bernardo se găseşte de asemenea la curtea bavareză, apoi ca organist la curtea episcopală din Liège, şi a prinţului elector de Colonia către 1588. Este probabil acelaşi cu Bernardo, Kammermusikus la curtea imperială din Viena între 1614—1616 ; a publicat un volum de madrigale la 5 voci în 1588 şi apare şi în 2—3 culegeri contemporane. Andrea, probabil nepotul menţionat într-un document, face parte din capela Domului din Udine în anii 1577—1578. Marc Antonio, Kammermusikus la curtea vieneză (1603—1612, 1614—1616) este probabil tot o rudă.

[3] Asupra originii lui Mosto părerile sînt împărţite : Szamosközy îl crede veneţian ; A. Bertolotti, padovan, iar compozitorul el însuşi semnează : Mosto „detto da Udine".

[4] Istvan Szamosközy, *Törteneti Maradványai 1542—1608,* vol. IV. Budapesta, A magyar tudományos könykiadó hivatala, 1880, p. 76. Se întemeiază şi pe o similitudine de nume cu o familie patriciană veneţiană. Dacă Mosto era într-adevăr înrudit cu ea, e greu de spus.

[5] Toate aceste date în : G. Valle, *La Capella musicale del Duomo di Udine.* În : *Note d'archivio per la storia musicale,* Roma, nr. 1—4, ian.-dec., 1930, p. 116.

[6] Luigi Fernando Tagliavini, în articolul dedicat lui Mosto, în enciclopedia *Musik is Geschichte und Gegenwart,* afirmă greşit că Mosto şi Merülo au semnat

împreună dedicaţia, deci volumul. S-ar părea că Merulo a contribuit la selectarea pieselor, dar ediţia nu o semnează decît Mosto.

[7] Wolfgang Bötticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532—1594*, vol. I. Kassel, Bärenreiter, 1958 ; Adolph Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der Bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1894 ; idem, *Zur Biographie Orlando di Lassos.* În : *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, München, Drei Masken, 1921.

[8] O ilustrare a gustului şi spiritului muzicii practicate la München în acel timp, este culegerea *Il Secondo libro de madrigali à 5 voci de floridi virtuosi del Serenissimo Duca de Baviera*, apărută la Veneţia în 1575 sub îngrijirea lui C. Bottegari. Cuprinde piese de Bottegari, Giovanni şi Andrea Gabrieli, fraţii Guami, Lasso, Ivo de Vento, A. Gosswin şi Francesco Mosto.

[9] Cf. Henry Raynor, *A Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven.* Londra, Barie and Jenkins, 1972, p. 91.

[10] Vezi *Catalogul operei.*

[11] Pentru detalii vezi Antonio Garbelotto, *Il P. Constanzo Porta de Cremona O. F. M. Conv., grande polifonista del '500.* În : *Miscellanea francescana*, Roma, 55, nr. 1—2 ianuarie—iunie 1955, p. 146.

[12] Szamosközy şi Gustav Reese (*Music in the Renaissance.* Londra, Dent, 1954) dau ca an al sosirii sale în Transilvania, 1591. Alţi cîţiva autori, 1595. Emil Haraszti este cel care în studiul său *Sigismond Bathory, prince de Transylvanie et la musique italienne*, apărut în : *Revue de musicologie*, Paris, 15, nr. 39, aug. 1931, stabileşte data ca fiind 1589.

[13] Eitner în *Quellenlexikon* şi enciclopediile *Grove*, *Fasquelle* şi *Ricordi* confundă pe Sigismund cu vărul său, cardinalul Andrei Bathory, care a domnit doar cîteva luni în 1599.

[14] După *Călători străini despre ţările române*, vol. III. Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1971, p. 445.

[15] *Ibidem.*

[16] E. Haraszti, *Op. cit.*, p. 192.

[17] Girolamo Diruta, *Il Transilvano.* Veneţia, Vincenti, 1652, p. 2.

[18] E. Haraszti, *Op. cit.*, p. 210.

[19] *Monumenta Vaticana Hungariae. Erdélyországi Pápai követek jelentései VIII Kelement idejéből 1592—1600. Relationes nuntiorum apostolicarum in Transilvanium missorum a Clemente VIII (1592—1600).* Budapesta, 1909, p. 5.

[20] I. Szamosközy, *Op. cit.*, p. 76.

[21] Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella giá capella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797.* vol. I. Veneţia, Antonelli, 1854, p. 189. În 1599, Romanini mai era încă în Transilvania.

[22] V. Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, Vol. I. Bucureşti, Ed. muzicală, 1973, p. 196.

[23] Andrei Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti*, vol. IV. Bucureşti, Cartea românească, 1931, p. 216 ; act de donaţie către Pietro Busto a unei case în uliţa Italienilor, în vecinătatea casei lui Mosto.

[24] Octavian Lazăr Cosma, *Op. cit.*, p. 196.

[25] Nicolae Iorga, *Istoria lui Mihai Viteazul.* Bucureşti, Ed. militară, 1968, p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

[26] Vezi E. Haraszti, *loc. cit.*

[27] Pietro Canal, *Della musica in Mantova*. Veneția, Antonelli, 1881, p. 89.

[28] A. Garbelotto, *Codici musicali della Biblioteca Capitolare di Padova*. În : *Revista musicale italiana*, Milano, 54, nr. 4, oct.-dec. 1952, p. 306.

[29] I. Szamosközy, *loc. cit.*

[30] *De Floridi virtuosi*, 1593 ; *Melodia olympica*, 1591, *Madrigals*, 1598.

[31] Szabolcsi Bence atribuie călătoriei lui Monteverdi în Ungaria, elementul de pitoresc cvasi-oriental din *Scherzi musicali*, prezent de altfel și în compoziții de Marco da Gagliano, Claudio Saracini, Giovanni Stefani etc. (*Rapporti musicali italo-ungheresi*. În : *Studia musicologica*, Budapesta, vol. IV, 1963, p. 230).

[32] Dăm aci cîteva date sumare, cu privire numai la prima ediție a tipăriturilor respective. Tot ce a apărut pînă acum ca listă de lucrări este, dacă nu eronat, incomplet.

Scanned with OKEN Scanner

ALFRED HOFFMAN

Integrarea în viaţa artistică a tînărului solist

Considerațiile de față sînt rezultate dintr-o îndelungă observare a problemelor complexe ce sînt generate de împrejurările înglobării tinerilor interpreți de muzică în viața artistică — în general — și în cea a țării noastre în special *. Ele sînt dedicate noilor generații de muzicieni ai României, ce bat la porțile afirmării cu o vehemență necunoscută și nebănuită în trecut ; apreciate la justa lor valoare, aceste forțe proaspete pot duce la recunoașterea unanimă a adevărului că în ce privește numărul, valoarea și temeinicia pregătirii cadrelor de tineri interpreți țara noastră se situează pe unul din primele locuri din lume.

Fără îndoială, nu este vorba de un dar inexplicabil și nemotivat făcut artei noastre. Situația aceasta îmbucurătoare este consecința întregii dezvoltări a învățămîntului artistic din ultimele decenii, a rețelei de școli muzicale și Conservatoare care a împînzit întreaga țară și a seriozității efortului depus pentru ridicarea pedagogiei muzicale pe o treaptă superioară, corespunzînd amploarei sprijinului acordat de stat pentru cultivarea noilor talente. Nu se poate nega că perioada războiului și cea imediat următoare aduseseră un oarecare *vacuum* în afirmarea personalităților interpretative — și că după generația remarcabilă a unor soliști de prestigiul unor Ion Voicu și Valentin Gheorghiu, după apusul dirijoral al lui George Georgescu și Constantin Silvestri, se putea observa o relativă lipsă a valorilor românești apte să concureze, pe plan internațional, la nivelul cerințelor în rapidă creștere ale concertisticii contemporane ; situația era întrucîtva diferită în ce privește teatrul liric, deoarece fluxul de cîntăreți români de operă de talie internațională a fost ceva mai continuu, forța darurilor native dovedindu-se precumpănitoare într-un domeniu în care formarea artistică se realizează în condiții diferite.

Desigur, roadele mature, care să marcheze o creștere *generală* a nivelului tinerelor generații de interpreți nu se puteau obține fără o sedimentare în timp a rezultatelor reorganizării învățămîntului artistic ; este un proces care nu-și evidențiază binefacerile de la an la an, ci doar într-o perspectivă mai îndelungată, dat fiind că recoltele de muzicieni nu se obțin ca recoltele de cereale ; pîrguirea lor durează mai mult și are nevoie de un concurs favorabil de împrejurări creat

* Studiul a fost realizat în cadrul Institutului de istoria artei din București.

pe o anumită perioadă, de largă respirație. Să nu uităm că pedagogia muzicală nouă nu s-a născut prin generație spontanee și că ea însăși progresa pe măsura progreselor învățăceilor. Era nevoie să se depășească o anumită etapă de căutări și experimente pentru a se ajunge la o eficiență verificată în crearea tinerelor cadre de muzicieni.

Analiza detaliată a procesului complex de înnoire a învățământului nostru muzical ar depăși cadrul studiului de față; dacă ar fi să caracterizăm esența progresului realizat, ar trebui să vorbim de lăsarea în urmă a unor complexe inhibitorii și a unor metode în bună parte scolastice și de atacarea pieptișă a dificultăților ridicării de tineri interpreți, în stare să facă față largii circulații de valori și repeziciunii cu care repertoriul clasic și cel contemporan este sortit în zilele noastre să fie adus aproape de sensibilitatea unor mase uriașe de ascultători. S-ar putea spune că de la buchisirea deprinderilor tehnice de bază s-a trecut repede la îmbrățișarea de ansamblu a problematicii, dovedindu-se că adevărurile se dezvăluie adesea în toiul luptei pentru înfrîngerea greutăților; etapele au fost parcurse cu o vioiciune sporită, fără să se mai zăbovească excesiv pe fiecare dintre ele, în așteptarea, la fiece nivel, a unei perfecțiuni care, întîrziind să apară, ducea în același timp la stagnare și la pierderea din vedere a țelului mai îndepărtat. S-a pus într-un fel nou și problema repertoriului: dacă, la un moment dat, s-au ivit situații în care dascălii nerăbdători supralicitau posibilitățile mlădițelor prea fragede prin supraîncărcarea cu sarcini artistice disproporționate, pe de altă parte curajul și stimularea energiilor au avut un efect binefăcător asupra dezvoltării noilor interpreți. Emulația pe plan pedagogic și pe planul discipolilor a jucat și ea un mare rol; se cuvine să vorbim aici de pătrunderea, în rîndul profesorilor din liceele muzicale și din Conservatoare a unor cadre noi, care au adus cu ele un suflu nou, modern, un entuziasm creator care s-a transmis generațiilor formate de ele. Desigur, superficialitatea nu a putut fi cu totul îndepărtată; cantitatea de instituții de învățămînt muzical fiind în creștere impetuoasă, nu s-a putut realiza întotdeauna acoperirea tuturor catedrelor cu pedagogi talentați și pasionați și mai cu seamă *pregătiți* în chip multilateral — tehnic, artistic și uman —, la nivelul cerințelor contemporaneității. Pe de altă parte însă, tipul de profesor vechi — acrit, blazat, rutinier — a dispărut aproape cu totul. I-a luat locul pedagogul muzical angrenat organic în viața artistică tumultuoasă din jurul său, înzestrat cu o tinerețe spirituală deosebit de sensibilă la vibrațiile talentului născînd. Experiența a dovedit că noua generație de profesori — și aci școlile elementare și liceele muzicale au avut și au un rol covîrșitor — și-a lichidat în bună parte lipsurile și experiența limitată „în mers" și este în stare astăzi să formeze noi muzicieni înzestrați cu un bagaj de cunoștințe apt să-i slujească în chip fericit la intrarea în viața artistică.

Unul din obiectivele primordiale ale studiului nostru este să atragă atenția asupra însemnătății cu totul deosebite a abundenței de talente temeinic pregătite din rîndul interpreților tineri, constituind în momentul de față un adevărat tezaur național, pe care nu ne putem permite să-l irosim sau să nu-l folosim la întreaga lui capacitate; pentru că, tot așa cum se atrage atenția cu multă rigoare asupra strictei res-

Scanned with OKEN Scanner

ponsabilităţi în chivernisirea bunurilor materiale, tot astfel ne incumbă răspunderi specifice deosebite în valorificarea noilor forţe interpretative. Este un produs uman şi artistic deosebit de preţios, reprezentînd o investiţie, un capital — ştim cu toţii că el a fost obţinut prin cheltuieli şi eforturi considerabile — şi se cuvine ca Statul şi noi înşine să ne putem bucura de totalitatea energiilor artistice pe care acest produs uman le poate desfăşura, le poate dărui.

Desigur, într-o considerare strict sociologică a aspectelor problemei, nu şi-ar avea loc exemplificările concrete prea detaliate, care ar putea să întunece aspectul generalizator al premiselor şi concluziilor. Totuşi, pentru a putea întări adevărul spuselor noastre în ce priveşte spectrul foarte larg al afirmării tinerelor personalităţi interpretative, am găsit cu cale să aducem unele precizări, căutînd să trecem în revistă pe unii dintre interpreţii tineri remarcabili ridicaţi în ultimii ani. Înşiruirea nu este, de bună seamă, exhaustivă, ea a fost înjghebată pe baza propriei experienţe auditive a autorului rîndurilor de faţă, care, inevitabil, nu poate fi completă, referindu-se îndeosebi la manifestările ce au putut fi urmărite în capitală. În orice caz, ea nu reprezintă un catalog închis şi exclusiv, nu ţine seama de vîrsta exactă a fiecărui muzician tînăr, de frecvenţa apariţiilor sale concertistice, de faima sa naţională sau internaţională, ci de consistenţa talentului şi de autenticitatea vocaţiei sale.

Ni se pare, de pildă, că după o perioadă destul de îndelungată de „secetă", perspectivele pianisticii noastre sînt acum foarte bune, privite prin prisma manifestărilor unor tineri, dintre cari unii sînt proaspeţi absolvenţi ai liceelor muzicale, alţii pe băncile Conservatorului, iar alţii şi-au încheiat recent şi această etapă de studiu.

Dan Atanasiu, de pildă, dă dovadă de o forţă de interiorizare a sentimentului cu totul excepţională pentru vîrsta sa, manifestată în redarea *Sonatei I* de Enescu sau a *Sonatei în si bemol minor* de Chopin, cu rafinamente sonore deosebite şi cu un simţ matur al îmbrăţişării formei ; Cristian Beldi evidenţiază un echilibru armonios al tuturor componentelor interpretative, care îi permite să abordeze cu autoritate chiar pagini de extremă dificultate ale repertoriului pianistic contemporan *(Sonata a 8-a* de Prokofiev) ; Vlad Conta, posesor, dintru început, al unei anume tinereşti bărbăţii în sculptarea sonorităţilor pure ale operelor clasice ale literaturii pianului, a reuşit să-şi modeleze mijloacele instrumentale cu o supleţe sporită, ajungînd să realizeze versiuni solide ale marilor *Concerte* beethoveniene *(Nr. 3 în do minor, Nr. 5 în Mi bemol major);* Ilinca Dumitrescu, înclinată cu deosebire spre reflexivitate şi analiză în activitatea interpretativă, a tins treptat să aducă la acelaşi grad de dezvoltare exteriorizarea instrumentală a gîndirii ei muzicale evoluate în lucrări ca *Partitura nr. 1 în si bemol major* de J. S. Bach, *Sonatina* de Ravel, *Studiile* sau *Preludiile* de Skriabin etc. ; Tudor Dumitrescu, pe de altă parte, este poate personalitatea cea mai virtuoz-captivantă din întreaga sa generaţie, redarea marilor *Concerte* romantice *(nr. 1 în si bemol major* de Ceaikovski, *nr. 1 în mi bemol major* de Liszt, *nr. 1 în re minor* de Brahms) impresionînd prin impetuozitate şi naturaleţea folosirii maxime a resurselor instrumentului, ceea ce nu exclude însă abordarea cu succes a operelor de

Scanned with OKEN Scanner

substanță muzicală mai nobilă (*Fantezia cromatică și Fuga* de Johann Sebastian Bach) sau a celor de îndrăzneață scriitură contemporană (*Sonata a VI-a* de Prokofiev); la un pol opus ca personalitate, Peter Grossman pornește de la substanța poetică intimă a lucrărilor confirmate de la rafinamentul stilistic mai elaborat, obținînd versiuni confirmate de „standardele" existente în concursurile de mare răspundere (exemplu *Humoresca* de Schumann, remarcată la concursul de la Zwickau, 1974); Ina Macarie este și ea o personalitate aparte a tinerei pianistici românești, mergînd cu precădere spre un țel apropiat, să spunem, de acela al unei înalte pilde cum este Clara Haskil, și cizelînd cu pozitivă migală sonoritățile mozartiene sau închipuind fantasmele schumanniene într-un autentic spirit romantic (*Variațiunile Abegg, Carnavalul, Davidsbündlertänze*); Iosif Ion Prunner este un liric al pianului, dar nu unul efeminat, ci înzestrat cu o sensibilitate virilă și cumpănită, versiunile lui interpretative (Beethoven, Chopin) fiind caracterizate printr-o simțire pătrunzătoare, dar și printr-o puritate sonoră transparentă; Alexandru Preda este tipul talentului abundent și înainte-mergător, care cutează să atace toate culmile (*Sonatele, Concertul nr. 2 în si bemol major* de Brahms), vădind predispoziții uimitoare de a desluși muzica cu repeziciune, de a-i intui atmosfera specifică și de a-i privi în față dificultățile fără sfiiciune; Andrei Tănăsescu, în fine, talent complex, cu formație de instrumentist și compozitor deopotrivă, are darul creării de atmosferă, al scrutării pătrunzătoare a universului afectiv al muzicii, pornind de la imagine către concretizarea ei instrumentală și afirmînd astfel o autentică atitudine creatoare.

În ce privește violoniștii, deși informația noastră riscă să fie ceva mai puțin amplă, am dori să-l citățm pe Călin Ciora, care încă de pe băncile liceului de muzică ne dădea o versiune pură, de frumoasă vibrație emoțională și culoare sonoră autentică din punct de vedere stilistic a unui *Concerto* de Mozart; Petru Csaba, cu înclinații virtuoze romantice de amploare generoasă a sentimentului și căldură a sonorității (Brahms); Silvian Ingrea, cu îndemînarea instrumentală permanent controlată de o luciditate și o logică remarcabile și de un gust artistic evoluat; Mihaela Martin, extrem de tînără dar vădind o „flacără" de molipsitoare comunicativitate (o *Poloneză* de Wieniawski ascultată la un concurs al școlilor de artă); Elena Popescu, vădind o anume justă măsură a lucrurilor și o predilecție a finisării (*Concerto* de Mozart, piese de Kreisler); Liviu Rodescu, aflat în plină evoluție spre cucerirea virtuozității; Mariana Sîrbu, în fine, muziciană completă a viorii, excelentă în *Concerte* de Beethoven și Mozart, care vădesc o pătrundere afectivă dincolo de orizontul obișnuit al tinerilor interpreți și la fel de eficientă ca primă vioară de cvartet. Dintre elevii-violoniști se mai cuvin citate două evidente promisiuni: Șerban Constantin și Paul Florin.

Valori certe, dintre violoncelișți, sînt Dorel Fodoreanu, Alexandra Guțu, Mirel Iancovici și — la o fază de dezvoltare ceva mai incipientă — Șerban Nichifor. Fodoreanu, cu o înclinație către paginile de volubilitate pitorească (Saint-Saëns, Dvořák), Iancovici, cu o viziune clasică de impresionantă integritate (Bach, Haydn).

Scanned with OKEN Scanner

Nu lipsesc individualităţile nici la instrumentele mai puţin afirmate solistic : Pall Deneş, Matei Corvin la flaut, Gheorghe Pulcă la clarinet, Elena Ganţolea, Ion Ivan la harpă, Alexandru Graur la trombon (nu mai vorbim de artişti deja strălucit afirmaţi ca Marin Soare), Vladimir Mendelsohn la violă etc.

Poate cel mai semnificativ aspect pentru progresele de substanţă ale noii generaţii de instrumentişti-muzicieni este numărul mereu crescînd de cvartete de coarde merituoase : s-ar cădea să vorbim de formaţiile „Academica", „Atheneum", „Pro camera" (de la Filarmonica din Cluj), de cele două cvartete „Melos" (din Bucureşti şi din Iaşi), de „Voces Contemporanae" din Iaşi etc. An de an, se poate remarca la concursul naţional de formaţii studenţeşti de cvartet de coarde, de la Braşov, evoluţia ascendentă a culturii interpretative de la noi din ţară în acest gen deosebit de exigent al literaturii muzicale ; în anul 1974, concursul a fost dominat de succesele şcolii clujene de cvartet, ilustrate prin evoluţia remarcabilă a formaţiilor studenţeşti Juliu Bertók, Gheorghe Ille şi Ildiko Line. Nu putem sublinia îndeajuns atenţia care s-ar cuveni dată progreselor înregistrate în acest domeniu, dat fiind că amploarea şi calitatea mişcării de cameră dintr-o ţară este, îndeobşte, considerată ca fiind indicele cel mai elocvent al dezvoltării ei muzicale generale. Se poate afirma că România a ieşit dintr-o situaţie deficitară înregistrată cu cîţiva ani în urmă, cînd chiar creaţia autohtonă de cvartet ajunsese să sufere de pe urma puţinătăţii formaţiilor şi a lipsei de perspectivă a lucrărilor de a fi prezentate în public, situîndu-se astăzi, din acest punct de vedere, la un nivel competitiv pe plan internaţional. Singurul cvartet de coarde subvenţionat de stat, în cadrul Conservatorului „Ciprian Porumbescu", este „Academica", cu rezultate strălucite la concursurile de la Liège şi München ; evoluţiile publice ale formaţiei invederează o autoritate diferenţiată pe cîmpuri stilistice multiple, poate cu predominanţa coloritului pitoresc *(Cvartetul în sol minor* de Debussy), dar izbutind şi o încadrare firească în peisajul specific muzicii de cameră româneşti (Ion Dumitrescu, Wilhelm Berger) şi chiar o ascensiune spre piscurile de culme ale gîndirii cvartetistice filosofice (ultimele *Cvartete* de Beethoven). Cu toate, însă, că „Academica" este singurul cvartet subvenţionat, celelalte — studenţeşti, de absolvenţi şi chiar de muzicieni mai maturi, cu o oarecare experienţă de orchestră — se afirmă într-o întrecere pasionantă pentru întîietate şi — mai mult — pentru dobîndirea confirmării capacităţii de orientare în ramurile cele mai diverse ale imensului teritoriu repertorial al genului. Anticipînd concluziile, putem afirma că entuziasmul pentru cultivarea muzicii de cameră este de cel mai bun augur pentru viaţa artistică românească — cu efecte directe asupra îmbunătăţirii generale a prestaţiei artistice în orchestrele noastre şi deci trebuind a fi urmărit cu deosebită grijă şi dorinţă de stimulare de către forurile de răspundere.

Un compartiment aparte al formaţiilor de cameră este cel specializat în interpretarea muzicii contemporane, cum este grupul bucureştean „3+", care vine să se adauge celorlalte ansambluri mature afirmate anterior pe acelaşi teren *(Musica Nova, Ars Nova, Musica Viva* etc.). Caracteristică pentru toate acestea este năzuinţa puternică spre

Scanned with OKEN Scanner

cucerirea de orizonturi stilistice necunoscute, spre includerea mereu de alte creații, într-un repertoriu condiționat de multitudinea aspectelor tehnice ale activității compozitorilor actuali din toate generațiile și de pe toate meridianele. Însăși denumirea formației atestă și flexibilitatea ei, căci de la grupul de bază (soprana Steliana Calos Cazaban, clarinetistul Valeriu Bărbuceanu, pianistul Tomescu) se poate ajunge la grupuri foarte variate, în funcție de necesitățile de execuție ale pieselor abordate.

Într-un sector în care situația afirmării tineretului era deficitară, adică în domeniul dirijoratului, prin seriozitatea cu care au fost reluate preocupările pedagogice, avem acum o nouă serie de tineri șefi de orchestră, ca Horia Andreescu, Cristian Brâncuși, Peter Oschanitzky, alături de Ovidiu Bălan sau Aurel Niculescu care pot fi considerați deja dintre cei mai „vechi", cu experiență pe podiumul de concert. Noii dirijori se caracterizează în genere printr-o anumită eleganță discretă a gestului și prin urmărirea valorilor de esență tinzînd mai puțin către afirmarea spectaculară a personalității lor, cît spre luminarea cumpănită a profilului compozitorilor interpretați. Într-o serie de concerte organizate de Conservatorul „Ciprian Porumbescu", cu dublul țel al educării muzicale a tineretului și al popularizării noilor valori interpretative ridicate de pe băncile acestei instituții, noii dirijori au arătat, de pildă, mai cu seamă într-un repertoriu atît de dificil ca cel constituit, spre exemplu, de ultimele simfonii de Mozart, un bun simț muzical relevabil.

Dacă situația în domeniul afirmării cîntăreților de operă s-ar cuveni analizată într-un studiu special, în ce privește muzica vocală *de concert* trebuie relevate meritele unor cîntărețe ca Mihaela Agachi, Steliana Calos Cazaban, Rodica Mitrică, Gerda Radler, Georgeta Popa Stoleriu. Într-o epocă în care nu s-a arătat, în genere, din partea tinerelor talente, o preocupare suficientă pentru cultivarea liricii vocale de cameră, asemenea excepții întăresc încrederea noastră în resursele naționale pe tărîmul atît de dificil și delicat al interpretării liedului.

Ce se poate spune despre trăsăturile generale ale artei acestor tineri interpreți ? Cea mai semnificativă calitate a lor este aceea, legată de tradițiile unor iluștri muzicieni români din trecut, ca George Enescu și Dinu Lipatti, de a-și folosi abilitatea tehnică pentru a lumina valorile de fond ale muzicii, expresivitatea ei profundă. Ei posedă nu numai daruri native și o anume ușurință a exprimării instrumentale, vocale sau dirijorale, ci și un orizont larg asupra fenomenului muzical în genere, iar apariția lor pe podium depășește cu mult simpla afirmare, individuală, a unui talent agreabil, tinzînd să dobîndească însemnătatea unui act de cultură cu greutate. Adesea, tinerii muzicieni au și o apreciabilă pregătire generală, o gîndire evoluată, cu o sensibilitate deschisă la ceea ce este nou și îndrăzneț. Am putea spune că și nivelul lor etic este ridicat : manifestă adesea un anumit romantism de bună calitate în atitudine, tind să se afirme pe baza seriozității și înzestrării dovedite în încercări cît de grele și detestă carierismul ieftin și parvenirea artificială, realizată pe criterii extraartistice. Analizînd, de pildă, majoritatea programelor de recital oferite de tinerii noștri aflați chiar în faza

Scanned with OKEN Scanner

debutului, a primei afirmări, vom afla cu precădere un repertoriu de substanță, care pune probleme artistice și de înțelegere umană superioare. În genere, se poate spune că sistemul de învățămînt din țara noastră, ca și din alte țări socialiste, imprimă tînărului muzician o profundă seriozitate a atitudinii, iar pe de altă parte determină o anume formare temeinică, o dezvoltare organică a darurilor, care îi asigură, odată ajuns la maturitate, o pavăză solidă împotriva dificultăților multiple ale carierei sale. Din experiența autorului acestui studiu, care a avut prilejul adesea să stea de vorbă cu tineri muzicieni în formare din unele țări capitaliste, rezultă neta superioritate a sistemului nostru în depistarea și ridicarea talentelor. Faptul că învățămîntul muzical este, la noi, gratuit, că diferitele lui etape se înlănțuie una cu cealaltă într-un sistem unitar, că educarea unui tînăr instrumentist sau cîntăreț reprezintă un proces cu sorți *siguri* de izbîndă (din moment ce premisele talentului și muncii asidue sînt asigurate), fără hiatusuri sau întreruperi, fără rătăciri penibile în căutarea școlilor cele mai potrivite și mai accesibile resurselor materiale ale părinților, reprezintă pentru tinerii muzicieni din alte părți ale lumii un ideal mult visat. Consecința, evidentă, este că adesea nivelul tehnic și de pregătire generală al tinerilor noștri muzicieni este superior celor din alte țări — lucru verificat nu numai de succesul lor la concursuri, dar chiar la cursurile de vară ținute de mari personalități ale artei interpretative, unde talentele românești se evidențiază fără prea multă greutate. Se poate spune, de aceea, că tinerii interpreți români sînt chemați, ca și compozitorii, să-și spună un cuvînt specific în complexul vieții muzicale mondiale ; pe de o parte au talente viguroase, pline de sevă, pe de altă parte înțeleg strălucirea virtuoză ca integrată slujirii nobile a muzicii și nu ca exaltare a unei tehnicități aride — ruptă de scopurile expresive ale artei.

Odată dovedită bogăția de talente temeinic pregătite ce caracterizează frontul destul de unitar al tinerilor interpreți muzicali din țara noastră, se pune problema complexă a analizării felului cum se realizează eșalonarea valorilor în cadrul generației respective, pe de altă parte a procesului de absorbire, de către conștiința publică, a ncii realități constituită de ridicarea impetuoasă a atîtor nume, pînă mai ieri necunoscute.

Se poate spune că la toate etapele pregătirii și consolidării personalității tînărului interpret, s-au creat forme de confruntare a realizărilor sale cu cele ale colegilor săi, și pe de altă parte de confruntare cu receptivitatea unui auditoriu mai restrîns sau mai larg, mai mult sau mai puțin specializat. În liceele de muzică și mai tîrziu în Conservatoare, există, pe lîngă examenele obligatorii, o rețea bogată de producții publice — cîte odată închegată într-un șir de manifestări cu aspect de stagiune — care dă posibilitatea tinerilor interpreți (sau cel puțin a celor cu anumite predispoziții — solistice ori de colaborare în ansambluri — pregnant evidențiate) să-și afirme resursele într-un cadru public. În mod ideal, toate aceste manifestări ar trebui urmărite, pe lîngă ochiul atent și pasionat al profesorilor, și de specialiști din afara respectivelor instituții de învățămînt artistic, care să permită tragerea de concluzii echilibrate și mature, „sine ira et studio". Știut este că în producțiile

Scanned with OKEN Scanner

școlare obișnuite luminarea concludentă a talentelor este adesea împiedicată de excesiva aglomerare a programelor; pe de altă parte, firească concurență între profesori (și, de ce nu am spune-o, chiar între părinți), duce uneori la răsturnarea valorilor, alteori la tendința unei nivelări dăunătoare a talentelor de aceeași vîrstă — să spunem —, fără să rezulte limpede șansele diferiților aspiranți la gloria timpurie de a rezista și pe mai departe în acerba bătălie artistică ce îi așteaptă. Ori, în momentul de față, imperativele timpului pretind o analizare mult mai riguroasă a acestor șanse, iar aspectului cantitativ, al marii mulțimi de tineri visînd la afirmarea solistică, trebuie să i se substituie cel calitativ, al promovării individuale extrem de exigente și întemeiate pe un mănunchi de criterii științifice riguros respectate. De altfel, dată fiind complexitatea necesităților vieții muzicale multilaterale a României Socialiste, se poate pune problema ca formarea conștientă a unor buni muzicieni de orchestră, de pildă, (și care să nu fie siliți să se confrunte, abia la angajarea lor, în diferite formații, cu asperitățile considerabile ale încadrării în ansamblu) să fie privită cu cel puțin tot atîta pasiune și seriozitate ca și ridicarea de noi „stele" solistice. Pledăm, de aceea, pentru cultivarea, la toate nivelurile învățămîntului artistic și apoi a primei afirmări independente a tînărului interpret, a *concursului,* ca formă superioară de selecție și de promovare. Este vorba de concursul sub forma lui cea mai specifică, care nu poate fi substituit de simpla luare în evidență a masei de tineri cu predispoziții muzicale de un nivel oarecum agreabil. Festivalurile republicane ale școlilor și liceelor de artă, alternînd cu cele ale instituțiilor de învățămînt artistic superior, deși constituie în sine manifestări îmbucurătoare și meritorii, nu pot stabili o ierarhizare a meritelor după criterii riguroase. Ele constituie o trecere în revistă „la modul general" a realizărilor și talentelor, dar nu mai corespund fazei actuale, extrem de evoluate, a învățămîntului nostru muzical, în care este nevoie de mult de o *specializare* a selecției, de stabilirea anumitor puncte solide de reper, în cadrul unor manifestări care să depășească stadiul de „producții festive de sfîrșit de an".

Tocmai abundența de talente tinere din țara noastră impune cu necesitate organizarea de concursuri regionale și apoi naționale, cu programe obligatorii, care să instituie criterii artistice — tehnice, stilistice — riguroase, înlăturînd diletantismul, vedetismul cu pretenții dar fără fond și oferind un îndreptar sigur în promovarea ulterioară a valorilor selectate de aceste trieri, exercitate de jurii cît mai chibzuit alcătuite. Fără îndoială, concursurile „Enescu" au oferit, la vremea lor, un cadru admirabil la manifestare a darurilor tinerilor noștri interpreți, și pe de altă parte de confruntare a forțelor lor — a școlii, deprinderilor tehnice, înțelegerii stilistice — cu cele ale colegilor de pretutindeni; aceasta, fără să mai vorbim de ocaziile fericite pe care le reprezentau de a răspîndi valorile componistice românești (muzica lui Enescu și cea a compozitorilor noștri de astăzi), prin includerea lor în repertoriul tinerei generații de interpreți de pe întregul glob. În orice caz, în lipsa concursurilor internaționale, cele *naționale* sînt de primă necesitate, iar organizarea lor, mai puțin costisitoare decît a manifestărilor de tipul festivalurilor școlilor de artă, ar fi infinit mai eficientă.

Scanned with OKEN Scanner

O unică excepție pozitivă, în această privință, poate constitui o rodnică sursă de concluzii, de învățăminte. Este vorba de concursul pentru formații studențești de cvartete de coarde, care a ajuns în anul 1975 la a patra ediție, fiind organizat în bune condițiuni în cadrul festivalului anual de muzică de cameră de la Brașov. Analizarea mai pe larg a acestui concurs ar arăta imensul folos pe care l-a adus dezvoltării învățămîntului muzicii de cameră din țara noastră, prin puternica emulație stîrnită între Conservatoarele țării și între studenții instrumentiști. S-a ajuns, cel puțin în ediția din 1974, la care autorul rîndurilor de față a asistat ca membru al juriului, la performanțe de clasă înaltă în ce privește stilul clasic de interpretare — prin includerea în programul obligatoriu de concurs a Cvartetului *Ciocîrliilor* de Haydn —, iar pe de altă parte la un nivel extrem de ridicat de redare a lucrărilor românești pentru cvartet, lucru dorit de multă vreme de creatorii noștri. Cum s-a ajuns la aceste rezultate ? Prima determinantă o constituie *rigoarea* concursului, împărțirea materialului pe diverse etape, cu accentul pus pe specializarea dar și pe diversitatea stilistică ; tot atît de importantă este și alcătuirea juriului, care a respectat punctele de vedere multilaterale, expuse nu numai de profesorii de domeniu ci și de compozitori, concertiști de renume, critici etc. Este o cerință absolută care se va pune de aci înainte în alcătuirea oricărui juriu eficient, știut fiind că adesea profesorii de domeniu, cu toată pasiunea lor pedagogică, cu toate cunoștințele și experiența lor, nu pot constitui, în momentul decisiv, judecătorii cei mai obiectivi, hotărîrile fiindu-le influențate — și este omenește să fie așa — de atașamentul pentru proprii lor discipoli. Unicitatea — regretabilă — a tipului de concurs de la Brașov a dus pe toți participanții din rîndul îndrumătorilor tinerei generații de muzicieni să ceară ca el să fie completat prin adevărate sesiuni științifice, la care adevărurile rezultate din confruntarea diferitelor formații de cvartet să fie discutate, pentru a fi așezate la baza unor concluzii de natură să stimuleze întreaga noastră mișcare interpretativă.

Este timpul ca bogăția de talente menționată în repetate rînduri în cursul studiului de față să fie *structurată* în jurul unor anumite obiective artistice specifice. S-au încercat timide inițiative în acest sens: de pildă, la „Săptămîna muzicii românești" de la Iași, din mai 1974, s-a inițiat un concurs de interpretare a muzicii românești pentru pian (cîștigat de Alexandru Preda), iar la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" s-au continuat preocupările în direcția aceleiași promovări prin concursuri a tălmăcirii repertoriului național. Sînt însă manifestări prea restrînse, cu un cadru limitat, fără ecou durabil ; ele se cer extinse și ridicate la scară națională, pe un plan de organizare superior. De fiecare dată, asemenea concursuri ar trebui dublate și de discuții de specialitate, care să desprindă direcțiile principale pe care va trebui înaintat în viitor în domeniul respectiv. În perspectiva marilor concursuri internaționale cu profil specific (*Chopin*-Varșovia, *Schumann*-Zwickau, *Ceaikovski*-Moscova, *Bartók-Liszt*-Budapesta, *Wieniawski*-Poznan, *Bach*-Leipzig etc.), s-ar putea organiza concursuri naționale care să canalizeze

Scanned with OKEN Scanner

în perioada respectivă energiile tinerilor solişti români şi în acelaşi timp să constituie un rodnic prilej de confruntare a concepţiilor interpretative diferenţiate stilistic.

În ultimii ani, s-au creat o serie de platforme de afirmare a tinerilor interpreţi. Am putea cita „Tribuna tinerilor solişti", programînd concerte care au loc uneori la Radioteleviziune, alteori la diferitele Filarmonici din ţară. Organele de resort din Comitetul Culturii şi Educaţiei Socialiste sprijină adesea tinerii prin acele recomandări la programare a noilor talente pe care le fac conducerii instituţiilor muzicale şi care ajută pe cei aflaţi într-o perioadă hotărîtoare a uceniciei lor artistice (de pildă în preajma concursurilor internaţionale la care se pregătesc să participe) să îşi încerce puterile în contact cu publicul şi să-şi „rodeze" programele dificile. O operă extrem de utilă a fost iniţiată de Filarmonica „George Enescu" prin ciclul „Debuturi-Afirmări-Confirmări", urmat apoi de „După amiezele muzicale ale tineretului", care au permis afirmarea unui mare număr de tineri muzicieni. Ateneul Tineretului, aflat sub oblăduirea U.T.C., a iniţiat de asemenea o serie foarte variată de manifestări, permiţînd tinerilor aflaţi la diferite grade de pregătire şi dezvoltare să-şi afirme talentul în faţa unui public receptiv şi încurajator. Elementele remarcate pe parcursul unor asemenea „stagiuni" au fost apoi evidenţiate printr-un fel de trecere în revistă finală, la care s-au înmînat şi unele distincţii. Mai mult, s-a trecut şi la organizarea de recitaluri individuale de ţinută mai înaltă ale unor tineri aflaţi la un grad de evoluţie artistică mai avansat. La toate acestea ar trebui adăugate şi recitaluri asemănătoare organizate de liceele de muzică, uneori pentru tinerele cadre didactice care prezintă şi un interes din punct de vedere al afirmării concertistice. Nu trebuie, de asemenea, neglijate, adevăratele stagiuni de concerte programate de Conservatoarele ţării, cîteodată în localul propriu al acestor instituţii de învăţămînt, alteori în săli publice de audienţă largă (Radioteleviziune, Ateneu etc.).

Problema care se pune este însă următoarea : faţă de această relativă abundenţă de manifestări la care participă tinerii interpreţi, se poate oare vorbi, într-o măsură corespunzătoare, de intrarea în conştiinţa publică a existenţei *personalităţilor* conturate — ţinînd fără îndoială seama de vîrstă — din rîndul acestor noi generaţii ? Pe de altă parte, există oare încetăţenit, în această conştiinţă, sentimentul *eşalonării valorilor,* dublat de o viziune de ansamblu asupra bogăţiei de aspecte a afirmării tineretului muzical care să ducă cu timpul la o mutare a accentului de interes *în primul rînd* asupra urmăririi şi consacrării tezaurului naţional de talente proaspete ? Din păcate, nu s-ar putea răspunde afirmativ, în momentul de faţă, la aceste întrebări.

Ştiut este că în epoca noastră, în materie de artă, valorile certe îşi pot dobîndi rangul meritat şi — în concluzie — îşi vor putea îndeplini funcţia socială corespunzătoare numai în măsura în care o publicitate, înţeleasă desigur în accepţiunea ridicată a termenului, le va asigura accesul la marele public. În această privinţă, psihologia auditorului de concert, ca şi a celui de radio sau televiziune, trebuie cunoscută îndeaproape pentru a se putea acţiona pe căile cele mai eficiente

Scanned with OKEN Scanner

și nimerite. Există, totdeauna, două tendințe contradictorii în public : una de a urmări pe artiștii de mult consacrați și știuți (și care oferă, s-ar părea, o garanție mai mare a valorificării pozitive a timpului dedicat ascultării lor și a realului efort reprezentat, în condițiile trepidantei vieți contemporane, de deplasarea la sala de concert) ; cealaltă tendință, aceea de a se entuziasma pentru numele noi, pentru inedit, pentru descoperirea de noi aștri pe firmamentul artei interpretative. Și într-un caz și în celălalt atracția *numelui* va fi hotărîtoare, fie că este vorba de vedeta de notorietate mondială, fie de tînărul recent descoperit și pus în valoare. Trebuie accentuat însă cu putere adevărul că, pe cînd nume ca Sviatoslav Richter, Elisabeth Schwarzkopf sau Yehudi Menuhin — să spunem — își „autoconțin" publicitatea și melomanul va alerga să-și asigure obținerea locului în sală la concertele respectivilor artiști, chiar și cînd ei nu se află în cea mai fericită fază a evoluției lor, cu tinerii artiști lucrurile nu se vor petrece în același chip. Va fi nevoie, în primul rînd, ca presa și *mass media* să se ocupe îndelung de meritele lor, să le popularizeze succesele obținute fie la concursuri, fie în trecerea cu succes a unor probe dificile, să-i apropie, artisticește și omenește, de simpatia auditorilor. Pe de altă parte, afișajul, în ultima etapă, aceea imediat premergătoare manifestării publice a tînărului este necesar să se facă cu mult mai multă stăruință și pricepere decît în cazul vedetei consacrate. Ascultătorul de muzică va trebui determinat să facă acel „salt" de la pasivitatea cu care trece pe lîngă numele ce nu-i spune nimic, la atitudinea activă a celui care, zărind pe un afiș numele legat, în conștiința sa, de așteptarea unor clipe de artă autentică, va alerga să-și procure biletul respectiv și își va înscrie pe agendă seara concertului ca pe un eveniment deosebit.

Un rol esențial îl va avea în această privință critica muzicală și fără aportul ei se poate spune că îndeosebi artiștii tinerelor generații nu se vor putea lansa, nu vor ajunge în orbita interesului public general. Nu este vorba aici însă de simpla publicitate ; critica va fi pe deoparte alături de artistul tînăr, sprijinindu-l să își obțină rangul meritat în aprecierea publicului ; pe de altă parte va fi alături de cititor, ajutîndu-l să se orienteze în vălmășagul de manifestări și să își aleagă pe cele care cu adevărat sînt sortite să-i împlinească așteptările. Rolul ei va fi decisiv, — desigur în cazul unei critici competente și obiective, de un nivel profesional ridicat, — și în formarea tînărului interpret ; atragerea atenției asupra resurselor talentului său nu va trebui dublată de lăudarea sa excesivă, începînd de la primele manifestări. Publicul va fi atras în primul rînd de relevarea talentului deosebit, de subliniera capacității expresive a cîntului vocal sau instrumental ale tînărului cîntăreț sau instrumentist. Interesul său nu va fi diminuat de faptul că rîndurile criticului vor delimita etapa respectivă de dezvoltare la care se află tînărul menționat, nici de eventualele lacune revelate sau de indicarea domeniilor în care se așteaptă o perfecționare, firească, a măiestriei. Dimpotrivă, disproporția dintre excesul de atribute pozitive și realitate, atunci cînd se manifestă — și cazurile nu sînt, din păcate, rare — va fi de natură să trezească suspiciuni și ironie din partea publicului și mai degrabă să-l depărteze de interpretul pe care

Scanned with OKEN Scanner

criticul prea zelos a dorit neapărat să-l impună simpatiei generale. Critica va trebui să se constituie în, poate, cel mai prețios sprijin educativ al tînărului interpret : să-l obișnuiască cu evaluarea obiectivă a realizărilor dar și a neîmplinirilor sale, să-i arate perspectiva progresului de înfăptuit. Dar în același timp actul critic nu va trebui să urmeze linia unui egalitarism cenușiu. Este de dorit ca, dimpotrivă, să despartă net valoarea de mediocritate, strălucirea de rutină, vitalitatea explozivă de cenușiul anemic și convențional. Numai astfel tînăra generație va începe să apară *diferențiat* în conștiința publicului, cu vîrfurile bine reliefate pe fundalul general.

Critica va trebui de asemenea să corecteze unele atitudini prea generale și impersonale manifestate în promovarea, făcută uneori „cu toptanul", a tinerilor interpreți. Nu orice fragedă mlădiță impinsă de părinți și de profesori complezenți pe podium este un talent viabil. Nu orice tînăr care a cîntat, alături de alte duzini de colegi, la Ateneul Tineretului, va fi și un viitor artist, uneori chiar dacă a reușit să obțină și o diplomă de participare sau o evidențiere într-un festival artistic de masă. Sufocarea talentelor este tot atît de dăunătoare ca și umflarea lor artificială, iar critica, consecvent aplicată, va trebui chiar să vină în ajutorul acelor tineri care vor putea deveni mult mai folositori societății în diverse profesiuni în afara celor artistice decît lansîndu-se într-o carieră dificilă și spinoasă pentru care nu sînt sau sînt prea anemic dăruiți.

Este necesar, la stadiul actual al prezenței, sau mai bine zis al absenței, problematicii activității tinerilor interpreți de muzică din presa noastră cotidiană, culturală și chiar din revistele de specialitate, să subliniem cu deosebită tărie că lipsa criticii este dureros resimțită de talentele aflate în formare și în afirmare. Atenția, comparativ mult mai mare, dată acestui sector de către radio și televiziune nu poate suplini în nici un caz lipsa cuvîntului scris, a mărturiilor care să ateste și în prezentul imediat, dar și în perspectiva istorică, nașterea, dezvoltarea și maturizarea talentelor deosebite.

În general, se ridică aci o problemă de stringentă actualitate în complexul politicii cultural-artistice. După cum reiese din toată realitatea înfățișată și pînă aci în studiul de față, creșterea impetuoasă, la noi în țară, a unei tinere generații de interpreți muzicali înzestrată și pregătită în mod excepțional este un fenomen prea evident pentru a putea fi contestat și neglijat. Tot atît de evident este cvantumul mare de cheltuieli și de energii investit de Stat, ca și de forțele artistice și pedagogice de frunte ale țării, în creșterea acestei impresionante generații. Ne referim la ceea ce *deja s-a obținut,* adică la un capital uman existent. Dat fiind însă că, proporțional, se face cu mult prea puțin pentru valorificarea acestui capital extrem de prețios — în speță pentru popularizarea lui prin presă, afișaj, critica muzicală etc. — el nu va intra în circuitul vieții sociale la întregul său potențial și va determina, deci, o anume „risipă", rezultată din disproporția între energiile cheltuite pentru crearea lui și eficiența scăzută constatată la integrarea sa în viața artistică. Rezultă că aparenta economie realizată prin diminuarea cheltuielilor legate de propaganda scrisă făcută meritelor tine-

Scanned with OKEN Scanner

rei generații de solişti va genera pierderi incomparabil mai mari prin nevalorificarea suficientă a potențialului lor artistic și uman.

În general, problema spinoasă a integrării tînărului solist în viața artistică începe în primul rînd prin ceea ce se întîmplă în afara școlilor de muzică de toate gradele. Activitatea muzicală propriu-zisă nu pare încă să profite în suficientă măsură de pe urma unei bogății de talente proaspete ca cea evidențiată mai sus. Este prea greoaie trecerea de la stadiul de tînăr talent la cel de tînăr artist și adesea instituțiile muzicale preferă să recurgă la aceleași și aceleași nume știute dintr-un trecut relativ îndepărtat decît să programeze pe tinerii artişti de merit. Dar, în această privință, vina nu revine numai acestor organisme profesioniste ale organizării vieții de concert, căci lor ar trebui să li se pună la îndemînă anumite criterii de selecție mai sigure și pe care să le poată oferi, la rîndul lor, publicului, ca elemente certe de atracție și de orientare. În lipsa concursurilor — a căror inițiere nu ar trebui să întîrzie —, în lipsa regretabilă a criticii muzicale analitice dedicată tinerilor interpreți — care ar trebui să-și reia cît de curînd locul în paginile presei — este necesară găsirea unui alt mijloc operativ de informare a Filarmonicilor din țară despre noile apariții deosebite la orizontul solisticii noastre. Cu prilejul consfătuirilor periodice ale conducerilor Filarmonicilor, s-ar putea, astfel, organiza anumite audieri selecționate ale noilor talente, care ar evidenția cu limpezime elementele ce merită să fie promovate ; în felul acesta este de sperat că s-ar și curma confuzia de valori, iar mediocritățile ce sînt uneori mai dibace în crearea de relații sociale ar trebui să cedeze pasul în fața colegilor adesea mai sfioși și mai neajutorați dar realmente mai capabili.

De mare importanță este și problema concursurilor internaționale și a valorificării rezultatelor lor. La organele de resort din C.C.E.S. există, se cuvine să o recunoaștem, o preocupare sistematică în această privință, iar statisticile arată că, cel puțin în ce privește pe tinerii cîntăreți, România se află pe unul dintre primele locuri din lume al numărului de laureați la concursurile internaționale. În domeniul instrumental, s-au făcut de asemenea mari progrese (o atestă succesele obținute îndeosebi în ce privește afirmarea formațiilor de cvartete de coarde, a suflătorilor etc.). Este necesară, în continuare, o popularizare și mai largă a concursurilor existente, o înlesnire sporită pentru participarea, în cadrul lor, a tinerilor muzicieni români. Trebuie subliniat nu numai sporul de prestigiu pe care îl poate obține țara noastră prin eventuala evidențiere a talentelor românești la aceste concursuri. În general, concursul reprezintă un prilej de încordare a celor mai esențiale capacități creatoare ale tînărului interpret ; acesta va putea realiza un salt neașteptat și chiar nebănuit în perioada unei asemenea întreceri. Tînărul va fi stimulat în mare măsură de „evenimentul“ apărut în calea sa, iar lipsa acestuia va duce uneori la plafonare, blazare, plictis. În același timp, trebuie combătută ideea după care numai un virtual cîștigător merită să fie trimis la un concurs. Desigur că este necesar să se asigure un anumit nivel profesional de înzestrare și pregătire a concurenților români, dar de la acest nivel în sus orice tînăr va profita considerabil de pe urma prezenței sale la o competiție internațională,

Scanned with OKEN Scanner

care îl va situa mult mai concludent pe scara valorilor, îl va ajuta să-şi vadă mai bine resursele şi scăderile, îl va obişnui cu un punct de vedere infinit mai larg în considerarea problematicii profesiei sale. De aceea, problema trierilor naţionale în vederea selecţionării lotului reprezentativ pentru concursurile de interpretare importante ar trebui să poată fi dezbătută, în cunoştinţă de cauză, de cercuri muzicale cît mai largi. Este necesară organizarea unui sistem cît mai infailibil de informare largă şi în timp util a tineretului muzical despre concursurile existente în perspectivă şi despre etapele ce vor trebui parcurse pînă la eventuala includere în lotul naţional la aceste întreceri.

Pe de altă parte, este necesară o propagandă incomparabil mai intensă a succeselor obţinute la concursurile internaţionale. În timp ce în multe ţări străine se face adesea publicitate disproporţionată fiecărui rezultat mai mult sau mai puţin strălucit, la noi, poate dintr-o excesivă modestie, laureaţii cu premiul I ai unor concursuri muzicale de răsunet nu sînt cunoscuţi, ca atare, de către public. Organele de resort din C.C.E.S., au, fără îndoială, dreptate să se plîngă adesea că succesele considerabile obţinute de tinerii interpreţi români sînt neglijate aproape total de presă şi că din această cauză unul din sectoarele de tradiţională afirmare internaţională pe plan artistic-cultural a ţării noastre rămîne în mod păgubitor umbrit. S-ar cuveni să încetăţenim în opinia publică obiceiul de a urmări nu numai succesele sportivilor români ci şi cele ale muzicienilor români, care sînt uneori privite cu mai multă atenţie în străinătate decît la noi.

În general, se simte lipsa unui cadru adecvat în care tînărul interpret să-şi perfecţioneze măiestria şi în acelaşi timp să-şi trăiască o viaţă artistică şi socială mult mai intensă. Este vorba, nu mai puţin, de un cadru care să ofere tinerilor solişti din toate domeniile şi accesul la anumite probleme de cultură profesională mai ridicate şi mai variate decît cele cu care au venit în contact în viaţa de elev şi student şi chiar în colaborarea ulterioară cu anumiţi maeştri. Confruntarea cu un cerc mai larg de opinii, cu situaţii inedite, cu colegi mai tineri şi mai vîrstnici de individualităţi şi personalităţi variate, va avea un efect stimulator şi un folos formativ considerabil.

Ne referim, de pildă, la crearea unor cenacluri ale tinerilor solişti în cadrul unor organizaţii ca A.T.M., unde audierea unor recitaluri ale elementelor selecţionate de secţia de critică ar putea fi urmată de discuţii analitice extrem de importante pentru tinerii în cauză şi pentru colegii lor. O problemă deosebit de spinoasă, cu care autorul acestui studiu a venit în contact în repetate rînduri, este lipsa de contact a tinerilor virtuozi din zilele noastre cu marile tradiţii interpretative. Or, este astăzi mai puţin valabilă decît oricînd o artă întemeiată doar pe intuiţie şi pe deprinderi tehnice — fie ele chiar îndelung şlefuite — fără sensul *direcţiei* de urmat, fără conştiinţa gradului de dezvoltare la care se află concepţiile interpretative în momentul istoric dat. De aceea, cenacluri ca cele preconizate mai sus, ar trebui să pună în contact pe tinerii interpreţi cu realizările cele mai de seamă, bogat ilustrate cu documente sonore, ale epocilor premergătoare din istoria artei interpretative, atît pe plan naţional cît şi universal. Un

Scanned with OKEN Scanner

tînăr concertist care se află rupt de realitatea emoţională a tălmăcirilor unor violonişti ca George Enescu, Fritz Kreisler sau Jacques Thibaud, ale unor pianişti ca Dinu Lipatti, Edwin Fischer, Artur Schnabel sau Serghei Rahmaninov, ale unor violoncelişti cum sînt Pablo Casals, Emanuel Feuermann, Gregor Piatigorski, ale unor dirijori ca Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini, George Georgescu, Constantin Silvestri, ale unor artişti ai liedului ca Elisabeth Schwartzkopf, Lotte Lehman, Alexander Kipnis etc., se află rătăcit, fără rădăcini şi fără perspective. El va avea de învăţat de la toţi aceşti înaintaşi în primul rînd că fără autentică *vibraţie* nu se poate concepe marea artă interpretativă — un adevăr pe care mulţi tineri virtuozi de astăzi, încîntaţi de propriile lor vitejii în faţa claviaturii, de agilitatea arcuşului lor şi de puterea glasului propriu, par să-l ignore adesea. Un cenaclu al tînărului interpret va avea în primul rînd darul să familiarizeze pe noii veniţi în universul concertiştilor cu aceste fundamente culturale de bază ale profesiei lor, ale vocaţiei lor.

În ce priveşte pe tînărul cîntăreţ de operă, ar fi de primă însemnătate crearea unor studiouri specializate, măcar pe lîngă principalele teatre lirice ale ţării, unde el să poată veni în contact, pe de o parte cu un repertoriu mai puţin rulat, de operă preclasică şi contemporană să spunem, pe de altă parte să se deprindă cu exigenţele înaltei culturi vocale a timpului nostru. Aşa s-ar pune şi premisele unei absolut necesare înnoiri a atitudinii cîntăreţilor noştri de azi şi mai ales de mîine faţă de rostul lor de creatori de cultură în societate, faţă de problemele stilistice, muzicale şi actoriceşti, diverse şi delicate, faţă de încurajarea şi autentica redare a creaţiilor româneşti actuale etc. Astfel s-ar pune şi bazele unei viitoare orientări a publicului nostru spre orizonturi pînă acum necunoscute şi s-ar determina o nouă înflorire a spectacolului liric în ţara noastră. Totodată, s-ar realiza şi o autentică încercare a forţelor tinerilor solişti de operă, care ar avea răgazul unei cultivări migăloase şi diferenţiate a aptitudinilor lor, spre deosebire de scenele principale, unde sînt aruncaţi de regulă în spectacol după repetiţii sumare, în condiţii psihice şi artistice de multe ori cu totul impropice.

Referindu-ne la problemele tinerilor instrumentişti şi dirijori, se poate afirma că apariţia sporadică, în compania unor formaţii simfonice de o calitate variabilă, din diferite oraşe, nu este suficient de stimulatoare şi concludentă pentru posibilităţile lor. Nu s-ar putea oare înfiinţa o orchestră permanentă, de înaltă calitate, a tineretului, care să asigure manifestarea, în cele mai bune condiţiuni, a tinerelor elemente valoroase, prin stagiuni permanent şi chibzuit organizate şi observate îndeaproape de profesori, compozitori, critici ? Experienţa dobîndită prin programarea concertelor orchestrei Studioului Conservatorului „Ciprian Porumbescu“ în săli principale ale Capitalei, a dovedit că audienţa tînără înconjoară cu deosebită căldură artiştii tineri. Este o realitate de care trebuie să se ţină seama în măsură cu mult mai mare decît pînă acum, mai cu seamă că folosul va fi dublu. Pe de o parte tinerii interpreţi îşi vor afla un cadru cît se poate de prielnic de afirmare, pe de altă parte arta lor va acţiona în chip pozitiv asupra colegilor lor din alte ramuri de activitate, îşi va exercita acea acţiune binefăcătoare definită de atîţia dintre mai marii componisticii univer-

Scanned with OKEN Scanner

sale prin afirmația „muzica îl face pe om mai bun". Iată un factor de care trebuie să se țină seama în primul rînd atunci cînd se apreciază valoarea socială a activității muzicienilor în genere și a tinerilor muzicieni îndeosebi.

Este și una din căile esențiale de rezolvare a problemei integrării în viața artistică a tînărului solist — aceea a găsirii posibilităților de contact cele mai indicate cu semenii săi cei mai apropiați, cu tineretul în general. Nu ne referim aci numai la cadrul clasic al organizării concertelor de către Radioteleviziune sau Filarmonici. Există o rețea practic infinită de propagare a muzicii bune, prin casele de cultură, prin asociațiile de prieteni ai muzicii și — poate în primul rînd — prin organizarea timpului liber al elevilor și studenților, în vacanțe, în tabere de vară, concedii de odihnă etc. Se cuvine profitat, din acest punct de vedere, și de experiența pozitivă a unor organizații de tipul „Jeunesses musicales" din alte țări, care valorifică din plin, cu cheltuieli reduse, fantezia și inițiativa tinerilor interpreți, în explicarea și propagarea capodoperelor muzicii. Am asistat, de pildă, într-o localitate de munte din Elveția, la conferințe și mici recitaluri ale pianistului francez André Gorog (laureat al concursului „George Enescu") oferite tineretului aflat acolo în vacanțe de vară organizate de „Clubul mediteraneean". Experiența era cît se poate de pozitivă și mulți tineri pasionați pînă atunci exclusiv de meciurile de fotbal arătau o înclinație la fel de puternică pentru orizonturile inedite dezvăluite lor de arta sunetelor. Important este să se găsească un cadru adecvat pentru aceste acțiuni și să se creeze atmosfera propice receptării frumosului muzical de către masele de tineri, a căror sensibilitate va acționa în chip prompt la solicitările, poate neașteptate, ce i se propun.

De altfel, exemplele grăitoare în acest sens nu lipsesc nici la noi în țară. Unul din ele este oferit de „Vacanțele muzicale" de la Piatra Neamț, fericită îmbinare între entuziasmul și inventivitatea organizatorilor lui și necesitățile culturale locale. Pe de o parte, prin susținerea manifestărilor se realizează, în chipul cel mai util, practica de vară a studenților Conservatorului „George Enescu" din Iași ; pe de altă parte varietatea și — am spune — *mobilitatea* extremă a aducerii valorilor muzicale în cele mai diferite medii, cu utilizarea inteligentă a tuturor lăcașurilor apte să adăpostească frumusețile artei sunetelor (incinta Cetății Neamțului sala Teatrului Tineretului, sălile Bibliotecii Municipale, sediul filialei Uniunii Ziariștilor, săli de uzine etc.) este de natură să stîrnească interesul pentru muzică în cercuri cît se poate de variate — și în primul rînd în rîndurile tineretului local, sensibilizat la mesajul artistic al muzicienilor, tovarăși de generație.

Problema adevăratei integrări a tinerilor soliști în viața artistică are deci aspecte multiple, care nu vor putea fi abordate în chip pozitiv fără o mare mobilitate spirituală, fără adaptarea suplă la situații, la psihologii diferite.

Una din inițiativele cele mai binevenite ar fi organizarea de recitaluri ale tinerilor soliști de merit în atît de numeroasele săli răspîndite pe tot cuprinsul țării și care nu sînt adesea folosite în conformitate cu capacitățile lor. Este vorba, desigur, în primul rînd de Filarmo-

Scanned with OKEN Scanner

nicile locale, care ar trebui să manifeste mult mai mult spirit înnoitor în această privință ; pentru că, uneori, în orașe în care concertul simfonic a devenit o realitate dominantă a vieții culturale, recitalul este încă o raritate, o excepție. Chiar în centre cum este Timișoara, de pildă, o sală atît de frumoasă și adecvată recitalurilor ca aceea a liceului de muzică stă în bună măsură nefolosită. Să nu uităm că, la vremea lui, George Enescu întreprindea turnee istovitoare de recitaluri în toate orașele și chiar tîrgurile țării ; oare tinerii noștri interpreți nu ar putea fi antrenați, cu cheltuieli minime și eficiență artistic-culturală maximă, în acțiuni asemănătoare, care ar deștepta dragostea pentru marea muzică în cercuri nebănuit de largi ale populației ? Să nu uităm că literatura pentru instrumente solo, nemaivorbind de cea pentru ansambluri de cameră, cuprinde un tezaur inestimabil al istoriei muzicii și că reducerea la cîteva lucrări simfonice, reluate la nesfîrșire, nu reprezintă o realitate muzicală suficient de tentantă și variată pentru publicul nou. Bineînțeles că sînt necesare și eforturi susținute pentru popularizarea personalității soliștilor tineri respectivi pentru că, după cum am mai arătat, strălucirea particulară a *numelui* va atrage audiența în tot atît de mare măsură ca și interesul programului. Este un domeniu în care în primul rînd organizațiile de tineret — U.T.C., cluburile muncitorești și studențești de prieteni ai muzicii etc. — vor putea da un sprijin esențial.

Tinerii interpreți acționează de regulă individual și mai mult sau mai puțin la voia întîmplării. N-ar putea fi ei, oare, mobilizați în comun, în jurul unei idei superioare, de propagare a culturii muzicale ? În locul unei concurențe acerbe, mai mult sau mai puțin anarhice, s-ar putea promova principiul unei emulații întemeiate pe cultivarea unui anumit stil : de pildă, cei mai buni tineri pianiști ar putea fi programați într-o integrală a Sonatelor pentru pian de Beethoven ; violoniștii ar putea pune în lumină evoluția conceptului de virtuozitate, de la Corelli și Torelli și pînă astăzi (sau ar putea urmări reconstituirea concertelor istorice din literatura violinei date cu aproape șaizeci de ani în urmă de către George Enescu) ; formațiile de cvartet de coarde ne-ar putea oferi oglinda dezvoltării istorice a genului, de la Haydn pînă la Webern să spunem, cu insistare deosebită asupra bogatului patrimoniu al muzicii românești pe acest tărîm. Nu mai vorbim de tinerii cîntăreți, care cu puține excepții, dintre cele menționate în cursul acestui studiu, au lăsat deoparte problemele culturii liedului, tinzînd exclusiv către succese rapide în domeniul interpretării operelor arhicunoscute. În genere, într-o țară cu o asemenea bogăție de talente vocale cum este a noastră, activitatea cîntăreților de concert ar trebui să fie mult mai bogată, dat fiind că patrimoniul cîntecului cult, în dezvoltarea lui pe plan național și universal, este încă foarte puțin cunoscut de publicul românesc în raport cu imensitatea și valoarea lui. O mai bună îmbrățișare *globală* a aspectelor afirmării tinerei generații de interpreți ar putea duce în scurtă vreme la o propășire generală a nivelului culturii muzicale românești, prin antrenarea noilor talente în luminarea acelor capitole ale istoriei muzicii care au rămas mai umbrite dat fiind că o anume obișnuință a stabilit vreme îndelungată doar un repertoriu relativ restrîns ca apt să captiveze publicul și să creeze succesul „de

Scanned with OKEN Scanner

efect". Cu atît mai mult cu cît tinerii sînt deosebit de receptivi la nou, dornici să se avînte pe cărări nebătătorite, această forţă proaspătă a sensibilităţii lor ar putea fi antrenată în scopuri muzical-educative de primă urgenţă.

Pe această linie, de mare însemnătate este şi problema cursurilor de vară, a stimulentului uman şi artistic excepţional pe care îl reprezintă contactul discipolilor muzicieni cu personalităţile interpretării şi pedagogiei muzicale naţionale şi internaţionale într-un asemenea cadru. Semnificaţia unor asemenea întîlniri artistice nu ar putea fi îndeajuns subliniată, ea venind în întîmpinarea unei necesităţi vitale a tînărului interpret, aceea de a cunoaşte puncte de vedere variate, de a fi ascultat de maeştri competenţi şi chiar de un auditoriu mai larg alcătuit din *alţi* muzicieni decît cei cu care a venit în contact zi de zi, ani de-a rîndul etc. Deşi nu sînt nici astăzi rare atitudinile egocentrice şi lipsite de perspectivă ale unor profesori care sînt înclinaţi să-şi ferească discipolii preferaţi de orice altă înrîurire sau sugestie, totuşi tot mai mulţi profesori au înţeles cît este de necesară pentru tînărul interpret schimbarea, din cînd în cînd, a atmosferei, impulsul proaspăt oferit imaginaţiei lui de un artist sau un pedagog de o formaţie diferită, de o sensibilitate aparte — şi sînt mulţumiţi să-i favorizeze asemenea întîlniri artistice. Poate şi mai mult decît concursurile internaţionale, cursurile de vară sînt un prilej admirabil de schimb de experienţă muzicală, de înrîuriri reciproce fecunde. La noi, tot „Vacanţele muzicale" de la Piatra Neamţ reprezintă prima încercare în acest sens, iar succesul lor ar trebui dezvoltat şi urmărit în consecinţele lui. România, o ţară de mare prestigiu muzical, ar putea găzdui cu succes asemenea cursuri care, bine organizate, ar putea aduce chiar şi un beneficiu material apreciabil, atrăgînd tineri muzicieni din multe ţări ale lumii, dat fiind că rezultatele pedagogiei noastre muzicale sînt cunoscute pe plan internaţional.

În genere, o asemenea înflorescenţă de talente ca cea de care se bucură ţara noastră în prezent ar necesita *funcţionarea unei comisii permanente*, constituită din muzicieni pasionaţi şi cu experienţă — profesori, compozitori, interpreţi, critici — care să se ocupe exclusiv de urmărirea, dezvoltarea şi înlesnirea căilor de afirmare ale tinerilor muzicieni, cu precădere în afara şcolii, după absolvirea acesteia. O asemenea comisie ar putea îmbrăţişa, în preocupările ei, multitudinea aspectelor artistice, economice şi sociale ale problemei integrării în viaţa artistică a tînărului solist. Ea ar putea realiza o evidenţă, o clasificare judicioasă a tezaurului de talente interpretative naţionale şi ar putea stabili căile de urmat pentru valorificarea cît mai deplină a acestui tezaur. I s-ar cere să se ocupe de cazurile individuale spinoase — de pildă de cercetarea şi în măsura posibilităţilor remedierea cauzelor pentru care un tînăr strălucit afirmat într-o anumită etapă s-a eclipsat apoi aproape total în perioada următoare. Să nu uităm că tinerii sînt un material sufletesc extrem de preţios dar tot atît de gingaş, că ei trebuie înţeleşi şi sprijiniţi la timp în unele momente decisive ale formării şi afirmării lor. O asemenea comisie ar avea şi sarcina organizării întrecerilor naţionale ale tinerilor solişti şi ale cît mai judicioasei repre-

Scanned with OKEN Scanner

zentări a țării la concursurile internaționale, printr-o selecție inițiată pe o bază de informare cît mai largă a tuturor cadrelor interesate și apoi prin cernerea riguroasă și pe criterii cît mai obiective a talentelor angrenate în acțiunea respectivă. Unei asemenea comisii ar putea să i se atașeze un organism impresarial, nu neapărat foarte amplu dar foarte specializat și eficient, care să se ocupe de dinamizarea instituțiilor muzicale și de găsirea infinit de multelor căi prin care tînărul artist poate veni în contact cu publicul, pe plan național și internațional. O asemenea acțiune ar fi justificată din toate punctele de vedere. În primul rînd, pe planul strictei rentabilități economice, ar fi de natură să valorifice tezaurul reprezentat de tînăra generație de interpreți muzicali români, ale cărei resurse sînt departe de a fi puse în valoare la nivelul strălucirii lor ; pe planul schimburilor internaționale, ar atrage atenția în măsură mult mai mare ca pînă acuma asupra talentului muzical românesc și ar putea realiza avantajele economice rezultate din această realitate. Iar pe plan social, ar putea duce la acea largă acțiune de influențare în sensul cel mai pozitiv a conștiinței publicului — și în primul rînd a tineretului — prin propagarea dragostei și a priceperii de a gusta marea muzică. Se știe că un tineret îndrăgostit de această muzică, pasionat de interpretarea și de ascultarea ei, va fi în genere un tineret echilibrat, cu o sănătate morală anevoie de zdruncinat, ferit în mare măsură de patimile bolnăvicioase și de tentațiile morbide care sînt atît de periculoase mai cu seamă în perioada formării, la vîrstele cele mai sensibile. Paralel cu concursurile de muzică ușoară, cu „Stelele fără nume", care își au și ele rostul lor, mai ales cînd nu încurajează diletantismul cras și parvenirea rapidă fără merite artistice serioase, cu „topurile" de care sînt pline revistele — concursuri speciale și o publicitate tot atît de asiduă făcută afirmării tineretului nostru în domeniul muzicii clasice și contemporane de ținută înaltă ar avea rezultate cît se poate de pozitive.

Sînt datorii de primă însemnătate pe care le avem încă față de tineretul interpretativ valoros, entuziast și adesea plin de abnegație, al țării noastre ; iar împlinirea acestor datorii ar duce la întipărirea în toate conștiințele a adevărului, de necontestat, pe care îl repetăm cu toate forța, că România stă pe unul dintre primele locuri în lume în ce privește talentul muzical și afirmarea lui înalt profesională.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

Cîntăreţi români: **Marie de Sany**

Elaborarea unei istorii a teatrului liric românesc, o sinteză bazată pe investigaţii ample reprezintă un vechi deziderat. Pînă la realizarea lui, muzicologia noastră a început prin a-şi oferi contribuţiile într-o istorie a operei româneşti cu scop de largă popularizare, în studii sau monografii de mai mare anvergură care au prezentat diverse aspecte ale apariţiei şi dezvoltării spectacolului de operă la noi, stăruind asupra activităţii unor artişti lirici români de prim plan, cu memorabile afirmări internaţionale, care s-au manifestat către sfîrşitul secolului al XIX-lea sau în primele trei decenii ale secolului nostru. Mai mult în treacăt, atunci cînd acest fapt venea în directă legătură cu evoluţiile cîntăreţului sau ale cîntăreţilor luaţi în discuţie, s-a amintit despre tot ceea ce a însemnat lupta pentru înfiinţarea operei române ca organism permanent, luptă în care George Stephănescu a investit energii nemăsurate, pe care însă muzicologia noastră nu le-a aprofundat încă într-o monografie amplă, observîndu-le doar în cîteva studii şi într-un mic volum — *Viaţa în imagini* — apărut cu ani în urmă.

În condiţiile în care date importante nu au fost cercetate şi valorificate cu atenţia cuvenită, era firesc să fie neglijate o serie de figuri de plan secund, uneori personalităţi bine conturate, care s-au plasat fără ştirea noastră în galeria acelor români făuritori ai unui palmares artistic de prestigiu sau care au contribuit pe tărîm pedagogic la împărtăşirea altor generaţii în arta cîntului.

Fondul de documente, presa de epocă ne oferă numeroase nume şi elogiile care le însoţesc sînt împărţite fără zgîrcenie. Desigur, cînd este vorba de a reconstitui cariera artistică reală a unui interpret, şi mai cu seamă a unui cîntăreţ, lipsa de mărturii palpabile — înregistrări pe discuri sau pe benzi de magnetofon — reprezintă un handicap greu de depăşit şi apelul la cronici trebuie făcut cu circumspecţie. Superlativele trebuie cîntărite şi confruntate pe cît posibil cu tot ceea ce ţine de elemente putînd exprima adevăratele valenţe ale interpretului.

Două scrisori din fondul de manuscrise George Stephănescu, semnate Marie de Sany, scrise în Liége la 7 martie şi respectiv 28 martie 1888, adresate lui George Stephănescu ne descoperă un nume puţin întîlnit. Conţinutul celor două scrisori, ca şi cîteva documente despre Marie de Sany în posesia cărora am intrat în mod întîmplător, documente ce aparţinuseră cîndva muzeului Al. Saint-Georges, au constituit

punctul de plecare pentru schițarea carierei unei cîntărețe romînce care, departe de a fi avut anvergura Darcléei sau a Elenei Teodorini, s-a realizat în mod demn în țară și în străinătate.

Cine a fost Marie de Sany ? Adevăratul ei nume este Maria Assan; îl găsim doar în două lucrări de dată recentă. În volumul comemorativ apărut în 1964 în Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, cu ocazia centenarului Conservatorului «Ciprian Porumbescu» din București, la pagina 75, autorii ne informează că Maria Assan, profesoară de canto la conservator din anul 1893, devenise în 1903 și titulară a unei catedre de pian ; iar la pagina 325 a volumului *George Enescu,* apărut în 1964, realizat de cercetătorii sectorului de istoria muzicii din Institutul de istoria artei, numele ei este înscris printre interpreții operei marelui muzician.

Maria Assan, descendentă dintr-o veche familie românească, s-a născut la București [1]. Înzestrată pentru muzică, din fragedă copilărie părinții o trimit în Franța la Strasbourg, pentru a studia pianul și canto ; tînăra elevă va primi acolo primele noțiuni de cînt de la Caroline Ungher-Sabatier [2]. Lecțiile cu celebra cîntăreață nu s-au desfășurat probabil pe o durată prea mare de timp. Presupunem chiar că perioada de studiu cu Caroline Ungher-Sabatier s-a rezumat doar la cîteva ședințe terminate cu încurajarea de a persevera pe calea aleasă și cu sfaturi prețioase, păstrate desigur cu sfințenie de juna romîncă [3]. Ceea ce deținem ca informație precisă este faptul că Maria Assan va primi diploma de absolventă a Conservatorului din Strasbourg, la clasa domnișoarei Weber [4]. Cei doi ani, 1875—1876, petrecuți la cursuri la Strasbourg, nu sînt deloc irosiți. Maria Assan se va număra printre cele mai bune eleve, evidențiindu-se în mod deosebit în concertele organizate de conservator. Astfel, în primăvara anului 1875, într-un concert dat de Societatea corală, ea va cînta Cavatina și «duetul biletului» Rosina-Figaro din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Cronica franceză apărută în urma acestui concert va remarca atît «timbrul pur, solid și simpatic», cît și flexibilitatea în vocalize, aliată unei inteligențe perfecte a cîntului [5]. Un an mai tîrziu, o nouă sursă franceză, citată inițial de ziarul *Românul* și reluată în întregime de *Trompeta Carpaților* [6], va acorda iarăși un spațiu important apariției Mariei Assan într-un nou concert al Societății corale : *„Încîntătoarele calități vocale ale domnișoarei Maria Assan* [...] *credem că nu mai e trebuință a le mai descrie, fiind cunoscute chiar de la ultimul concert al domnișoarei Weber* [Se face probabil mențiune la vreun concert susținut de clasa de canto a domnișoarei Weber, din care face parte și Maria Assan — n.n.] *Această voce, de un strălucit și solid metal, manuată cu grație, am regăsit-o ieri cu multă plăcere în două bucăți de muzică ce-i erau foarte nimerite. Cea dintîi, intitulată* la Fauvette, *era o nouă și încîntătoare compoziție a domnului* [Edmond] *Weber* [dirijorul orchestrei]. *...După aceea, domnișoara Assan a mai cîntat «Brindisi»* din Lucrezia Borgia [...]". Concertul va însemna iarăși un mare succes pentru tînăra cîntăreață, care ni se prezintă ca o adevărată răsfățată a publicului meloman alsacian. Întoarsă în țară, la terminarea studiilor, se va produce un timp în cadrul manifestărilor muzicale de la Ateneu sau în

alte săli de concerte. De asemenea, adesea, își va da concursul la seratele organizate în saloanele bucureștene, serate frecventate în acea epocă de un public foarte snob și, deci, în mod obligatoriu, și meloman. La 4 februarie 1877, are loc în sala Ateneului un concert susținut de Maria Assan cu concursul lui Louis Wiest, Lubicz și Constantin Dimitrescu, cu următorul program [7] :

Partea I

1. *Trio* (partea I) de Jadassohn cu : Lubicz, Wiest, Dimitrescu.
2. Cavatina din *Bărbierul* de Rossini, cîntată de Maria Assan.
3. *Solo* pentru violoncel, executat de Dimitrescu.
4. *La Fauvette* de Ed. Weber
Doi ochi de Ventura } executate de Maria Assan

Partea a II-a

5. Trio (părțile II, III și IV) de Jadassohn, executate de Lubicz, Wiest și Dimitrescu.
6. *Wiegenlied* de Brahms
Variations de Haendel
Ungeduld de Schubert } cîntate de Maria Assan
7. *Solo* de vioară, executat de Louis Wiest.
8. *Vals* de Venzano, executat de Maria Assan.

Se remarcă faptul că piesele care îi asiguraseră succesul în perioada studiilor sînt menținute în repertoriu. Nerenunțarea la ele ar dovedi că artista le socotea drept piese de rezistență. De asemenea este foarte probabil că menținerea lor se datora și potrivirii cu tipul ei de voce. Dintr-o cronică a vremii aflăm că Maria Assan era socotită de semnatarul acelei cronici drept mezzo-soprană. Eroarea făcută de acel cronicar este evidentă, dacă urmărim rolurile pe care cîntăreața le-a interpretat de-a lungul carierei sale. Dar putem deduce din această eroare că Maria Assan avea un registru grav și central amplu și un timbru care îi asigura o anumită strălucire și o amploare capabile să dea impresia unei voci de altă categorie. Acest grav și fireasca modificare de timbru în acut provocată de trecerea timpului i vor asigura la sfîrșitul carierei posibilitatea de a aborda în concerte arii din repertoriul sopranelor dramatice, în ciuda faptului că, după cum vom vedea din documentele epocii, ea era o soprană lirică lejeră prin excelență.

La seratele organizate în saloanele bucureștene, își va da adesea concursul, prezența ei artistică fiind consemnată de cronica mondenă. Iat-o în casele Grădișteanu — «les mardis de M. et Mme Gradichtéano» — cîntînd cîteva piese fermecătoare «de sa voix delicieuse et admirablement timbrée» [8], sau la recepția oferită la începutul lui ianuarie 1882 de Elena Oteteleșeanu în onoarea prințului moștenitor al Monaco-ului în vizită în București ; acompaniată la pian de Alexandra Bibescu,

«elle a roucoulé ses romances favorites avec sa voix et sa grâce printanieres» [9].

Dar Maria Assan doreşte mai mult decît exhibiţii mondene ; de aceea, pentru a se perfecţiona se reîntoarce în Franţa, la Paris, în vederea abordării unei cariere teatrale profesioniste. Timp de doi ani, începînd din 1884, va lua lecţii cu Louis Gilbert Duprez la École speciale de chant Duprez. Certificatul de studii eliberat la absolvirea cu marele pedagog va cîntări greu în viitor la dosarul referinţelor ei artistice.

La Paris, apare şi în diverse saloane în care se făcea muzică, mai ales la Gounod şi Joncières. Gounod o aprecia pentru calitatea glasului : o scurtă biografie manuscrisă, purtînd data 9 aprilie 1905, găsită între documentele de la muzeul «Saint-Georges», ne spune că Gounod ar fi definit-o ca pe «un clopoţel de argint cu sunete dumnezeieşti» [10]. Informaţia biografului de la 1905 este neverificabilă, dar în prezentarea succintă cu titlul *Mademoiselle de Sani, chanteuse légère,* apărută pe prima pagină a revistei săptămînale *Nantes-Lyrique,* din 17 noiembrie 1888, cel care semnează sub pseudonimul Asmodée aminteşte de concertele de muzică de cameră de la Gounod la care cîntăreaţa îşi dădea în mod regulat concursul, fără a pomeni însă de aprecierile compozitorului. *Nantes-Lyrique* ne relatează că în 1886, deci imediat după studiile cu Duprez, Maria Assan îşi face debutul în operă la Anvers. Cîntă apoi *„cu mare succes la Rouen. În sfîrşit, în 1885, ea a fost primită la Capitole din Toulouse, rămînînd doi ani în acest oraş“*. De astă dată Asmodée face o dublă greşeală : cîntăreaţa nu putea fi primită la Capitole în 1885 pentru că debutul avusese loc în 1886. Ea nu a rămas la Toulouse doi ani, ci doar o stagiune, după cum reiese din contractul cu directorul teatrului, Delrat, prevăzînd un angajament de şapte sau opt luni, începînd de la 1 octombrie 1886 [11]. Nu putem presupune că acest contract a fost prelungit cu încă o stagiune spre a realiza acel interval de doi ani de la Toulouse, pentru că există cele două scrisori expediate din Liége în martie 1888 din care aflăm că Maria Assan era angajată la teatrul de acolo.

Într-o petiţie înregistrată la nr. 267 din 9/21 iunie 1887, adresată direcţiei Teatrului Naţional [12], Zina de Nori, George Stephănescu, Eliza Odisianu, Constantin Cairetti, asociindu-se, cer sala Teatrului Naţional de la 1 octombrie 1887 pînă în februarie 1888, cu posibilităţi de prelungire, pentru a cînta de două ori pe săptămînă opere sau opere comice. Printre altele, ei propun o trupă românească în care includ şi artişti care în acel moment aveau angajamente în străinătate : este vorba de *„primadonele legiere domnişoara Leria şi Assan de preferinţă“* [13]. Iată explicaţia celor două scrisori, reprezentînd răspunsul cîntăreţei la chemarea lansată de George Stephănescu. Se constată că activitatea ei era cunoscută şi apreciată în ţară şi că, pe de altă parte, ea era gata să răspundă nevoilor trupei româneşti de operă.

Maria Assan este deci de acord cu propunerea de a cînta în ţară, dar numai după 20 aprilie 1888, adică la terminarea stagiunii de la Liége. Desprindem din prima scrisoare repertoriul cîntăreţei, destul de vast, cuprinzînd operele : *Robert le Diable, Profetul, Hughenotii, Afri-*

cana, de Meyerbeer ; *Muta din Portici*, de Auber ; *Evreica*, de Halévy ; *Wilhelm Tell*, de Rossini ; *Faust* și *Mireille*, de Gounod ; *Lucia de Lamermoor*, de Donizetti ; *Martha*, de Flotow ; *Carmen*, de Bizet ; *Hamlet*, de Ambroise Thomas. Două mici fragmente de cronică, fără specificarea provenienței lor, însoțesc scrisoarea : „*Sani* [Ofelia] *a cucerit cu adevărat succes și a obținut aplauze călduroase după aria nebuniei pe care a recreat-o cu virtuozitate*". „*Domnișoara Sani* [Margareta] *a cîntat foarte plăcut acel rol plin de duioșie și a atacat scena finală* Anges radieux *cu un brio și o măiestrie care i-au adus aplauze unanime*".

A doua scrisoare vine să întărească acordul exprimat în cea dintîi. Maria Assan propune două reprezentații de operă la București, care ar putea fi *Faust* sau *Rigoletto*. „*În ceea ce privește* Dinorah — spune cîntăreața, probabil în urma unei sugestii a lui George Stephănescu de a include și această operă în programul cîntat la București — *neștiind-o, nu pot avea vreme de a o învăța, căci acum trebuie să creez Hamlet de Dubois, care vine din adins din Paris la Liége pentru a o monta*" [14].

Din cele două reprezentații proiectate în țară, știm doar că una a avut loc la 3 mai 1888 și că Maria Sany susținea rolul principal din *Lucia di Lamermoor*, avînd ca parteneri, printre alții, pe tenorul Ion Băjenaru și pe basul Dumitru Theodorescu.

Pleacă apoi din nou în străinătate și la 23 mai 1888 semnează un contract cu Teatrul Municipal din Nantes, pentru stagiunea 1888—1889, cu începere de la 1 octombrie [15].

Iat-o deci la Nantes în toamna 1888, așa cum de altfel ne informează și cronicarul Asmodée, care spune despre ea că „*este o cîntăreață foarte plăcută, vocea ei este fermecătoare și posedă o mare legeritate. După Pélosse, Renoux, simțim o adevărată plăcere văzînd funcția de cîntăreață lejeră de* grand opéra *încredințată unei artiste adevărate*" [16]. Scurta biografie de la 1905, deja citată, spune că „*toate angajamentele domnișoarei Assan au fost complete și la Nantes, ca în toate părțile, a cîntat stagiuni întregi*". Nu știm, în cazul Nantes, dacă prin stagiuni întregi se înțelege o singură stagiune sau mai multe, pentru că între anii 1889 și 1891 pierdem pentru un moment contactul cu personajul nostru, pe care îl regăsim la 25 noiembrie 1891, grație contractului semnat cu Teatrul Național din Alger, prin intermediul casei de impresariat Roberval din Paris [17]. Contractul prevede o stagiune la Alger între 1 decembrie 1891 și 15 aprilie 1892. Direcția teatrului propunea și rolul reginei din opera *Le Pré aux Clercs*, de Hérold, care ar fi trebuit să constituie chiar debutul.

La 19 aprilie 1892, casa Roberval îi comunică Mariei Assan o nouă tranzacție artistică cu domnul Villand din Le Hâvre [18]. Credem însă că tranzacția aceasta nu a avut ecoul așteptat, pentru că în *Anuarul Conservatorului național de muzică și declamație din București*, pe anii 1892—1893 aflăm că Maria Assan se prezentase, odată cu Constantin Cairetti, la concursul publicat în *Monitorul oficial* nr. 95/30 iulie 1892 pentru ocuparea unui post de profesor de cînt în București, la conservator [19]. Dar cei doi concurenți nu vor reuși, fiindu-le preferată Car-

N° 398-6 QUATORZIEME ANNEE 17 NOVEMBRE 1889

Nantes-Lyrique

Artistique, Musical et Littéraire

PARAISSANT TOUS LES SAMEDIS

Paulo de LERNE, Rédacteur en chef — Etienne DESTRANGES, Secrétaire de la Rédaction — Louis RAYMOND, Directeur

RÉDACTION ET ADMINISTRATION 8, Rue Santeuil, 8

Un an, avec Photographie, 12 fr.
— sans — 4

LE NUMÉRO : 10 CENTIMES

Avec Photographie..... 50 centimes

Pour les Annonces
à l'Agence Générale Santaine
8, RUE SANTEUIL, 8

Mlle DE SANI

Marie Assan / CHANTEUSE LÉGÈRE

MADEMOISELLE DE SANI est née à Bucharest, d'une noble famille roumaine. Elle fit ses études à Paris et retourna dans son pays natal pour tenir, auprès de la reine de Roumanie, qui s'est fait un nom dans les lettres, sous le pseudonyme de Carmen Sylva, l'emploi de demoiselle d'honneur. Elle se fit entendre plusieurs fois à la cour, notamment devant le czar, dont le frère, le grand duc Nicolas, la surnomma le Rossignol des Karpathes.

Ces premiers succès engagèrent Mlle de Sani à aborder la carrière théâtrale. Elle revint à Paris, où elle prit des leçons de Duprez. Pendant deux ans elle travailla assidûment avec l'illustre professeur et se fit entendre dans divers salons, notamment chez Gounod et chez Joncières. En 1886, elle débuta à Anvers, puis elle chanta avec un grand succès à Rouen. Enfin, en 1885, elle fut reçue au Capitole de Toulouse et resta deux ans dans cette ville.

Mlle de Sani est une chanteuse fort agréable, sa voix est charmante et possède une grande légèreté. Après les Pélosse, les Renoux et le reste, on éprouve un véritable plaisir à voir l'emploi de chanteuse légère de grand opéra tenu par une véritable artiste.

ASMODÉE.

CHRONIQUE THÉATRALE

Nous sommes heureux de constater, avant tout, que, grâce aux précautions intelligemment prises dimanche dernier, par M. Poitevin, il y a eu, place Brancas, moins de femmes écrasées, d'ognons meurtris, d'amours-propres froissés et de mantes subtilisées qu'aux matinées précédentes.

C'est tout au plus si, au moment où Mme Ismael attaquait les premières notes de sa cavatine : *Rien ne peut changer mon âme*, trois cadavres avaient été transportés au magasin d'accessoires où gisaient pêle-mêle, à côté du rasoir effilé de Figaro, les sombreros et les guitares de la suite d'Almaviva, ce qui vaudra désormais à ce sinistre lieu le surnom de *morgue espagnole*!

Encore ces trois cadavres, piétinés avec un dilettantisme cruel, appartenaient-ils aux âmes aujourd'hui damnées de trois belles-mères, que la mélomanie cruelle de leurs gendres avait scrupuleusement immolées aux mânes de l'harmonie.

Néanmoins, ce spectacle, auquel le public de la Renaissance refuse de s'habituer, avait quelque peu refroidi l'enthousiasme traditionnel des trois mille amateurs entassés dans ce vaste amphithéâtre, car ce n'est guère qu'au troisième acte du *Barbier* et en

lota Leria Zossima, care era deja profesor suplinitor și avea, prin urmare, în afara experienței artistice și o experiență pedagogică verificată.

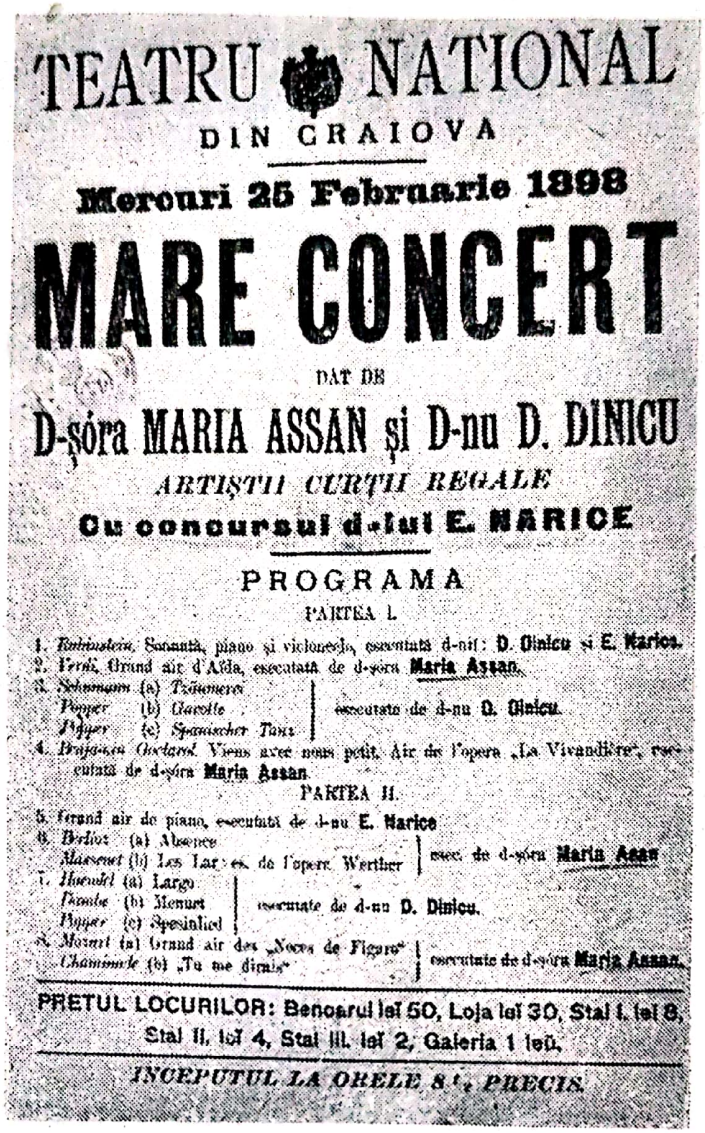
Dar la 15 aprilie 1893 va începe pentru Maria Assan o nouă carieră, la București, la catedra de cînt a conservatorului, în urma numirii ca profesoară, cu titlu suplinitor, prin ordinul cu nr. 1881. Din acest moment activitatea cîntăreței poate fi urmărită mai lesne, atît în *Anuarul* conservatorului, cît și în alte publicații. Și tot din acest moment, paralel cu preocupările pedagogice, ea va desfășura în țară o activitate concertistică axată mai ales pe un repertoriu cameral. Ea va participa totodată la o serie de acțiuni întreprinse de artiștii români în scopul realizării teatrului de operă permanent. Astfel, la 24 mai 1893, împreună cu George Stephănescu, Ion Băjenaru, Dumitru Theodorescu, Constantin Cairetti și alții, este semnatara petiției prin care se cere ca guvernul să hotărască reînființarea Operei Române. Petiția expunea cauzele pentru care artiștii lirici o duceau greu în țară, subliniind faptul că absolvenții valoroși ai unui conservator care împlinea în curînd trei decenii de existență nu se puteau produce în fața publicului românesc. „Avînd o trupă lirică permanentă — se arată în petiție — se vor putea obține rezultate surprinzătoare, formîndu-se în curînd un repertoriu bogat de piese alese și bine studiate, ceea ce va avea de rezultat formarea gustului publicului într-un sens adevărat artistic“ [20].

În 1897, la 1 iunie, Maria Assan este numită profesoară, cu titlu provizoriu, la catedra de bel canto și solfegiu [21].

În tot intervalul de la 1893 la 1897, ea se impune ca profesoară prin rezultatele obținute de elevele sale. La sfîrșitul anului școlar 1895—1896, în concertul de la Ateneu al studenților conservatorului, se remarcă Paulina Bascovici și Paulina Steinfeld [22], iar în 1896, cu ocazia numirii lui Eduard Wachmann director al Operei Române cu sediul tot la Teatrul Național, din personalul artistic se detașează „mezo-sopranele Augusta Karbus și Virginia Micioara“ [13], care cîntă în spectacole alături de celebrele primadone Elena Teodorini, Maria Dumitrescu d'Asty sau Hariclea Darclée. Cele două mezzo-soprane erau încă studente la clasa de canto a Mariei Assan și vor termina Conservatorul în 1899 cu premiul I și respectiv premiul al II-lea. O altă elevă a Mariei Assan, Onoria Popovici, va cuceri succese în Italia, la Milano, Veneția și Bologna [24].

Activitatea concertistică din această perioadă a Mariei Assan nu se reducea doar la concerte în capitală. La Craiova, la 25 februarie 1898, ea va cînta în același recital cu violonistul Dumitru Dinicu, acompaniați fiind de pianistul Narice. Dintre lucrările interpretate citățm marea arie a Aidei, lieduri și arii de Berlioz, Massenet, Mozart, Chaminade. Un alt afiș de concert ne-o prezintă la Constanța, la 27 august 1901, acompaniată de George Boscoff. În program : Massenet, Tosti Mozart, Ponchielli, romanțe românești.

Nu mai apare pe afișe ale spectacolelor de operă. Probabil că și o oarecare uzură vocală o făcea să abordeze în această ultimă perioadă a activității de scenă doar forma camerală. De altfel, ultimul contract



TEATRU NATIONAL
DIN CRAIOVA

Mercuri 25 Februarie 1898

MARE CONCERT

DAT DE

D-şóra MARIA ASSAN şi D-nu D. DINICU

ARTIŞTII CURŢII REGALE

Cu concursul d-lui E. NARICE

PROGRAMA

PARTEA I.

1. Rubinstein. Sonată, piano şi violoncelo, esecutată d-nii: D. Dinicu şi E. Narice.
2. Verdi. Grand air d'Aïda, esecutată de d-şóra Maria Assan.
3. Schumann (a) Träumerei
Popper (b) Gavotte
Popper (c) Spanischer Tanz
esecutate de d-nu D. Dinicu.
4. Brajanin Goclard. Viens avec nous petit. Air de l'opera „La Vivandière", esecutată de d-şóra Maria Assan.

PARTEA II.

5. Grand air de piano, esecutată de d-nu E. Narice
6. Berlioz (a) Absence
Massenet (b) Les Larmes de l'opera Werther
esec. de d-şóra Maria Assan
7. Haendel (a) Largo
Dambe (b) Menuet
Popper (c) Spesinlied
esecutate de d-nu D. Dinicu.
8. Mozart (a) Grand air des „Noces de Figaro"
Chaminade (b) „Tu me dirais"
esecutate de d-şóra Maria Assan.

PRETUL LOCURILOR: Benoarul leĭ 50, Loja leĭ 30, Stal I. leĭ 8, Stal II. leĭ 4, Stal III. leĭ 2, Galeria 1 leŭ.

INCEPUTUL LA ORELE 8 ½ PRECIS.

semnat în străinătate nu mai reflecta aceeaşi siguranţă la punerea condiţiilor, iar suma oferită, care coborîse de la 2 000 de franci la 1 700 de franci este acceptată destul de uşor. Dificultăţile vocale, pe care doar le bănuim, sînt fără îndoială suplinite de o tehnică bună, pe care cu siguranţă că o poseda, dacă ne reamintim că studiase cu doi reputaţi dascăli : celebra Caroline Ungher-Sabatier fusese una dintre cele mai mari cîntăreţe ale timpului şi o tot atît de mare profesoară, iar Gilbert Louis Duprez revoluţionase tehnica vocală a secolului al XIX-lea. De altfel, în revista *Muzica*, nr. 3 din decembrie 1908, cronicarul concertului din 11 decembrie remarca tocmai «stilul impecabil» al cîntăreţei ; în acea seară Maria Assan, acompaniată de pianistul Rosenthal, interpretase lucrări de compozitorul francez Lucien de Flagny, oaspete al Bucureştiului, «cu mult farmec, cu accente de comunicativă pasiune». Cronica acestui recital este ultima mărturie găsită în presa timpului, în periodicele pe care le-am cercetat, despre activitatea de concert a profesoarei Maria Assan. În 1931, la sfîrşitul lui august, se stinge din viaţă şi este înmormîntată la mănăstirea Pasărea.

SALA CASINULUI COMUNAL

LUNI 27 AUGUST 1901

MARE CONCERT

Dat de D-şóra

MARIA ASSAN

cu graciosul concurs a D-lui GEORGE BOSCOFF

PROGRAMA

PARTEA I.

1. a). Mare arie din opera Herodiade de Massenet. . .
   b). Printemps-Vidal. .
   c). Gavotte din opera Manon Massenet . . . . .
   d). Mandrulița . . } D-şóra MARIA ASSAN

2. a). Romance Rubinstein . .
   b). Mazurka de Dolarg . } D-l George Boscoff

PARTEA II.

3. a). Fleurs de Neige de Holmès
   b). Chanson de Fortunio Tosti
   c). Noces de Figaro Mozart } D-şóra MARIA ASSAN

4 a). Nocturne de Choppin (Fa dieze Majeur)
   b). (a la demande Generale) Valse de Diemer . . . . . } D-l Georges Boscoff

5. a). Grand air de Gioconda de Ponchielli. . . . . .
   b) Romances Roumaines . } D-şoara Maria Assan

PREȚUL LOCURILOR

Loc I. 4 Lei (Numerotat) Loc al II. 2 Lei—Terasa 1 Leŭ

Începutul la 9 ore precis.

Scanned with OKEN Scanner

Scurta trecere în revistă a carierei sale, mai precis a unor date cunoscute permiţînd o reconstituire cît mai fidelă, ne prezintă o cîntăreaţă cu o activitate de scenă desfăşurată mai ales în străinătate în teatre de a doua categorie. Prezenţa pe scena «Capitale» din Toulouse, ca şi stagiunea de la Liége ar reprezenta momentele de vîrf ale carierei internaţionale a Mariei Assan, ţinînd seama de prestigiul de care se bucurau aceste două teatre la sfîrşitul secolului trecut.

În ţară, preocuparea primordială o constituie activitatea pedagogică, cu rezultate dintre cele mai bune. Apariţiile pe estrada de concert vădesc o predilecţie explicabilă pentru muzica franceză, dar şi un interes marcat pentru muzica românească, inclusă cu regularitate în programele sale ; nu trebuie uitat că Maria Assan se numără printre primele interprete ale creaţiei enesciene.

Urmărirea drumului artistic al Mariei Assan confirmă un fapt pe care muzicologia românească este pe cale să-l evidenţieze, acela că tînăra artă lirică românească a secolului al XIX-lea nu trăia numai prin două sau trei nume devenite celebre, ci că putea, în condiţiile în care în Europa opera avea o mare vogă, să ofere forţe pentru toate scenele. Sînt multe numele de români care au onorat contracte la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Unele sînt cunoscute, dar cîte oare, asemeni Mariei Assan, aşteaptă să fie redescoperite ? Atunci cînd materialul documentar aflat în reviste, periodice, manuscrise va fi sistematizat, se va putea realiza o imagine clară a artei lirice româneşti. Un lexicon al tuturor cîntăreţilor, rezultat al unei cercetări ştiinţifice ferme, bazate şi pe confruntarea materialelor existente în ţară cu ceea ce se găseşte în străinătate, ar constitui o anexă necesară istoriei operei române, care într-un viitor cît mai apropiat va trebui să devină realitate, ca şi istoria generală a muzicii româneşti.

NOTE

[1] Nu am reuşit să aflăm anul exact al naşterii. Presupunem că Maria Assan s-a născut puţin înainte de anul 1860, ţinînd seama de datele primelor sale concerte consemnate de cronica vremii, concerte ce au avut loc în străinătate, în timpul studiilor la Conservatorul din Strasbourg.

[2] *Concertul domnişoarei Assan*, în *Timpul*, 2, nr. 18, 23 ianuarie 1877, p. 3 (Cronică).

[3] Însăşi Maria Assan nu se socoteşte drept elevă reală a Carolinei Ungher-Sabatier, pentru că, într-o scrisoare a sa către redacţia ziarului *Adevărul*, 10, nr. 2854, 10 ianuarie 1897, p. 3 (Cutia cu scrisori), arătîndu-şi titlurile, activitatea artistică şi studiile, nu aminteşte nimic despre aceste lecţii, neuitîndu-le însă pe cele luate cu Louis Gilbert Duprez, altă glorie a artei lirice şi pedagogiei cîntului.

[4] În *Journal de Bucarest*, 6, nr. 482, 22 aprilie 1875, p. 3 (Concert), găsim o informaţie din timpul studiilor Mariei Assan în Franţa, informaţie preluată de ziarul bucureştean din *Journal d'Alsace*, care apărea la Strasbourg : „*Mlle Marie Assan* [...] *comptera parmi les meilleures-élèves de Mlle Weber* [...]». Utilizarea viitorului ne permite să stabilim totodată că ne găsim la începutul perioadei de studii în Conservatorul din Strasbourg.

[5] Vezi *Anexa nr. 1.*

[6] *Trompeta Carpaților*, 14, nr. 1238, 22 februarie 1876, p. 2.

[7] Anunț în *Timpul*, 2, nr. 9, 13 ianuarie 1877, p. 4.

[8] *Indépendance Roumaine*, 4, seria 2, nr. 746, 8/20 februarie 1880, p. 1.

[9] Claymoor, *La vie à Bucarest 1882—1883*, p. 38.

[10] *Biografia drei Assan*, 9 aprilie 1905, p. 2, manuscris. Semnătura autorului indescifrabilă. Colecție particulară.

[11] Théâtre de Capitole de Toulouse. Delrat, Directeur. Engagement de M-lle Sani, saison 1886—1887. Colecție particulară.

[12] George Franga, *Opera română pe scena Teatrului Național din București în texte și documente, 1833—1920*, 1960 (manuscris).

[13] *Ibidem.*

[14] Vezi textul integral al celor două scrisori, Anexa nr. 2 și 3.

[15] Théâtre Municipaux de Nantes, Engagement d'Artiste, 23 mai 1888. Colecție particulară.

[16] Asmodée, *M-lle de Sani chanteuse légère*, în *Nantes-Lyrique*, 17 nov. 1888, nr. 398—8, p. 1. Colecție particulară.

[17] Engagement contracté au Bureau d'Agence Théâtrale dirigé par Roberval & Cie, 25 nov. 1891. Colecție particulară.

[18] Scrisoare din partea casei Roberval & Cie către M-lle de Sani, Paris, 19 aprilie 1892. — Colecție particulară.

[19] *Anuarul Conservatorului național de muzică și declamație din București pe anii 1892—1893*, București, 1894, p. 8.

[20] George Franga, *Op. cit.*

[21] *Anuarul Conservatorului național de muzică și declamație din București pe anii 1896—1897*, București, 1898, p. 5.

[22] *Anuarul Conservatorului național de muzică și declamație din București pe anii 1895—1896*, București, 1897, p. 63.

[23] Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria musicei la români*, București, (1928), p. 235.

[24] *Gazeta artelor*, 1, nr. 24, 11 mai 1903, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA I

Le journal de Bucarest, 6, nr. 482, 22 aprilie 1875, p. 3, *Concerts.*

«*Le Journal d'Alsace* nous apporte une nouvelle qui abit intéresser tous les amis de l'art en Roumanie. Dans un concert donné récemment par la Société chorale, on a entendu une jeune Roumaine, Mlle Maria Assan, qui a obtenu le plus grand succes. Mlle Assan a chanté la cavatine du *Barbier de Seville* et le duo du Billet avec Figaro — On a beaucoup admiré le timbre limpide, solide et sympathique de la voix de la jeune artiste ; sa flexibilite dans les vocalises et l'intelligence parfaite de son chant. „Mlle Marie Assan, dit le *Journal d'Alsace*, comptera parmi les meilleures élèves de Mlle Weber ; ce pronostic favorable à été formulé par l'auditoire entier, par ses aplaudissements unanimes et ses manifestations flatteuses"».

ANEXA II

7/19 martie 1888.

Domnule Stephănescu,

Am primit scrisoarea Dtale prin care îmi faceţi propoziţie de a veni în Bucureşti pentru cîteva reprezentaţii.

Vă alătur aci o listă completă de toate operile pe care le-am jucat şi care compun repertoriul meu, toatele sînt în franţuzeşte.

Les Huguenots, Robert le diable, L'Africaine, Le prophète, La Juive, Guillaume Tell, La Muette de Portici, Hamlet, Faust, Lucie, Rigoletto, Martha, Carmen, Jacques-Clevent (nouvelle création), *Mireille.*

Şi sunt gata a le juca.

În cazul cînd condiţiunile mele vă vor conveni, vă rog să-mi răspundeţi pe dată cari sunt operile la care vă opriţi pentru care se pot aduce costumele lor, căci nu-mi este posibil de a face voiaju cu toate costumele.

Acuma pentru condiţii sunt următoarele :

1. Aici sfîrşesc la 12 aprilie, adică nu sunt liberă de cît la 20 stilu nou.

2. Direcţiunea se angajează a-mi plăti voiaju dusu şi întorsu din Paris în Bucureşti precum şi 150 kilograme de bagaje.

3. Direcţiunea se angajează a-mi asigura 3 reprezentaţiuni cîte una mie franci pe seară plătibile după actu d'intîiu a fie cărui representaţiuni.

Aştept răspunsu D-tră pe dată fiind acuma epoca cînd toţi directorii formează trupele pentru sezonul viitor, înainte de a iscăli alte angajamente.

Primiţi domnule St. vă rog împreună cu mulţumirile mele asigurarea prea osebitei mele consideraţiuni.

Marie de Sany. 40 Rue Leopold. Liège. Belgique.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA III

28 martie 1888

Domnule Stephănescu

Am primit scrisoarea Dtale care mi-au făcut mare plăcere, şi vă mulţumesc foarte mult că v-aţi gîndit la mine pentru ceea ce priveşte Opera românească. Desigur că sînteţi gata a face orice sacrificiu pentru ţara mea şi mai cu seamă pentru a ridica gustul artistic în România, dar încă trebue ca şi eu să pot găsi un mic avantagiu, căci astăzi de amu ajunsu a face unu nume pe theatre nu o datoresc decît proprielor mele forţări şi singurul meu talent. De aceea pentru Dta în prevenirea venirei Dnei Sarah Bernard care va face cum o spuneţi singur o mare concurenţă, cred că ar fi mai avantajos a ne opri la 2 reprezentaţii, care ar fi Faust şi în loc de Martha, Rigoletto. În ceea ce priveşte Dinorah neştiind-o nu pot avea vreme de a o învăţa, căci acum trebue să creezu Hamlet de Dubois care vine din adinsu din Paris la Liège pentru a o monta. Şi fiind el din Liège ca compozitor trebue să fiu mai toată ziua la teatru pentru repetiţie şi mise en scène.

Preţul meu cel din urmă va fi pentru două reprezentaţii una mie cinci sute în bani româneşti. Aşa dar vă rog în cazu că vă veţi decide trimiteţi aci la Liège suma de 500 lei în aur pentru voiagiu împreună cu un contract în regulă. Iar fiind odată în ţară vă promit că pentru orice reprezentaţie suplimentară peste cele 2 dintîiu gata a face mari concesiuni. Aştept răspunsu Dtale înainte de 10 zile căci la 7 aprilie stil nou, Directoru dela Londra vine pentru a mă auzi. Vă rog deci Dle St. a nu mă lăsa în ambara visavis de interesele mele personale. Primiţi vă rog cu mulţumirile mele asigurarea prea osebitei mele consideraţiuni.

Marie de Sany. 40 Rue Leopold. Liège.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

IANCA STAICOVICI

Noi date asupra prezenţei compozitorului George Enescu în Statele Unite ale Americii

Dacă privim în ansamblu relaţiile lui Enescu cu personalităţile şi arta americană, observăm că aceste legături debutează odată cu studiile sale de la Paris, fiind menţionate pînă la sfîrşitul vieţii. *

O puternică prietenie l-a legat pe George Enescu de renumita soprană Minnie Tracey, cu care cînta deseori în această perioadă (în serate particulare) şi în casa căreia participa la întruniri muzicale [1]; probabil că artista lirică americană a contribuit într-o bună măsură la realizarea contactului soliştilor şi orchestrelor americane cu lucrările compozitorului român.

Anul 1911 este considerat anul de debut al creaţiilor enesciene pe podium-urile de concert americane, respectiv *Suita pentru orchestră nr. 1 op. 9* şi *Simfonia I* prezentate de celebrele orchestre *New York Philarmonic* şi *Chicago Symphony Orchestra*, în concepţia interpretativă a unor cunoscuţi dirijori ca Gustav Mahler şi Frederick Stock; de asemenea, *Dixtuorul* se bucura de succes în tălmăcirea remarcabilă a formaţiei *Barrère Ensemble*. Aceste lucrări au fost primite călduros de auditoriul american, mai receptiv la noutăţi decît conservatorul public european.

Din ultimele cercetări rezultă că această dată de 1911 trebuie modificată — 1902, cînd *Poema Română* a fost prezentată de către *Boston Symphony Orchestra* şi *Boston Orchestral Club* şi primită cu interes de specialişti.

De asemeni, un număr însemnat de lucrări instrumentale şi de cameră, între op. 3 şi op. 10, se aflau la începutul secolului XX în repertoriul unor solişti americani de renume ca duo-urile David şi Clara Mannes, Karl Muck şi A. de Vote (vioară-pian) care au prezentat, primii la New York şi următorii la Boston, *Sonata nr. 2, op. 6 pentru*

---

* Articolele şi extrasele din presă ne-au fost puse la dispoziţie de *Research center* din *Library of Performing Arts, Lincoln Center* — New York, pentru care exprimăm întreaga noastră recunoştinţă.

Adăugăm mulţumirile noastre cele mai profunde pentru preţioasele informaţii doamnelor şi domnilor profesori de la *The Mannes College of Music* — New York: Miriam Kartch, Lucille Lawrence, Vera Popova, Carl Bamberger, John Goldmark, Walter Rosenberger, Joseph Raieff, Eric Simon, Carl Schachter.

[1] Tracey Minnie — *George Enesco — The musician and the man*, în: *Musical America*, New York, vol. 23, nr. 18, 20 iunie 1916, p. 11.

vioară și pian, iar G. Barrère a cîntat, la unul din concertele din New York, *Cantabile și Presto* pentru flaut și pian,[2] fapte care concordă, de altfel, cu afirmația lui Herbert Peyser din 1912.[3]

Decada ce decalează debutul lucrărilor enesciene în S.U.A. aruncă o nouă lumină asupra circulației și, implicit, asupra aprecierilor de care se bucurau acestea pe plan internațional, încă din primii ani ai secolului XX.

Din 1911, lucrările lui Enescu vor figura cu regularitate în repertoriul celor mai de seamă orchestre americane, bucurîndu-se de succes.

În 1912, corespondentul reputatei reviste *Musical America*, Herbert Peyser se deplasează special la Paris pentru a prezenta publicului american polivalenta personalitate enesciană[4], avînd în vedere că se preconiza un lung turneu al compozitorului român peste ocean, în stagiunea 1913—1914.

Astfel, în 8 februarie 1913, aceeași revistă oferea un medalion *Enescu* sub edificatorul titlu: *George Enesco, noted composer, may visit America* (George Enescu, celebrul compozitor, s-ar putea să viziteze America), anunțînd totodată că managerul Loudon Charlton este în tratative cu creatorul *Rapsodiilor*, *„foarte cunoscut aici în calitate de compozitor"*.[5]

Nu se știe din ce motive autorul lui *Oedip* nu a mai efectuat acest turneu despre a cărui perspectivă discuta, în 1912, cu Herbert Peyser. Așa cum este binecunoscut, Enescu nu va vizita America decît peste 10 ani, în 1923. De la această dată, George Enescu va efectua pînă la sfîrșitul vieții sale numeroase turnee în Statele Unite ale Americii, de durate variabile (1—5 luni), fiind împedicat să le continue numai de conflagrația mondială sau din motive de sănătate (1923—1933, 1937—1939, 1946—1951).

De asemeni, este binecunoscut faptul că G. Enescu accepta cu plăcere să efectueze turnee destul de obositoare în îndepărtata Americă, mai ales la o vîrstă înaintată, datorită recunoașterii sale acolo, în primul rînd în calitate de compozitor[6], și nu numai recunoașterii pasive

---

[2] Mordewell, H. K. — *Out of Balkano Into Boston* în: *Boston Evening Transcript, Boston*, 20 octombrie 1915.

[3] *„Creațiile sale au fost ascultate în ultimii ani cu interes și entuziasm chiar"*. Peyser, Herbert — *Composer Enesco analises himself*, în: *Musical America*, New York, vol. 10, nr. 23, 10 august 1912, p. 2.

[4] *Ibidem*.

[5] * * * *George Enesco, noted composer, may visit America*, în *Musical America*, New York, vol. 11, 8 februarie 1913.

[6] *„Am fost cel mai încintat cînd în America am fost primit ca compozitor, dirijor și în urmă ca violonist. Mi s-a acordat titlul de compozitor înainte de toate, ceea ce reprezintă pentru mine voluptatea supremă. S-a pus accentul pe ceea ce am luptat să ajung; compoziția este atît de completă și are la îndemînă o orchestră întreagă ca mijloc de exprimare a tot ceea ce formează frumusețea și plenitudinea vieții"*. În: *Curentul*, 1942, apud *George Enescu*, Editura muzicală, București, 1964.

ENESCO, NOTED COMPOSER, MAY VISIT AMERICA

Georges Enesco, the Roumanian Composer, Conductor and Violinist. Manager Charlton Is Negotiating an American Tour for Him

GEORGES ENESCO, who will probably be heard in America next season, under the direction of Loudon Charlton, is a musical figure who has for some time been looming large on the European horizon. Best known in this country as a composer he has also won much favor abroad as a violin virtuoso and a conductor of high rank. Besides, he is an organist and a pianist of undeniable abilities. While he has done considerable creative work his frequent tours in the capacity of violinist or conductor have prevented him from devoting as much time to composition as he might desire.

A Roumanian by birth and a protégé of Queen Carmen Sylva, Enesco discloses certain tendencies in his productions that have baffled many of his critics. There has been not a little doubt as to how he should be classified. Some have asserted that he was a follower in the footsteps of the Debussyan school, others find him to be influenced mainly by Wagner, while to some he is an epigone of Brahms. Enesco himself told a representative of MUSICAL AMERICA last Summer that in spite of the occasional exotic element in his music due to his Roumanian origin the musical forces which had influenced him most strongly and were most consistently reflected in his work were Wagner and Brahms, while formally its basis was classic. Among his teachers have been Massenet and Debussy. The Philharmonic, Boston and New York Symphony Orchestras in this country have already familiarized Americans with a Suite and a Symphony of his, while some of his chamber music has also been heard.

Enesco has led some of the principal European orchestras as guest conductor and his successes as a violinist have been most pronounced. The German and French critics have been practically unanimous in praising the beauty and warmth of his playing as well as its brilliancy.

Musical America — 1913, cu

ci și dorinței de a înțelege și explica cît mai bine personalitatea sa ; majoritatea articolelor și studiilor aduc interesante afirmații referitoare în special la originalitatea lucrărilor compozitorului G. Enescu, cel pe care critica americană îl aprecia cu precădere, încă de la primul contact al muzicianului cu Noul continent, atunci cînd faima sa de compozitor nu era atît de consolidată în Europa.

Aprecieri superlative — *„acest colos al lumii muzicale moderne, G. Enescu, contribuția românească la geniile de azi..“* [7], *„muzician excepțional“* [8], *„artist de o originalitate și sinceritate singulară...“* [9] — se repetă obstinat, însoțite de încercări de a explica personalitatea de excepție, rezultat al incastrării pe fondul nativ de origine țărănească a celor mai importante tradiții muzicale ale lumii.

De un real interes este, de asemenea, descrierea propriului proces de gestație în interviul acordat în 1912 lui Herbert Peyser : *„ideile melodice îmi vin cu ani înainte de a le utiliza, dar metoda lor de tratare poate fi diferită de aceea pe care aș fi întrebuințat-o atunci cînd am conceput-o. Totuși, eu pot totdeauna să-mi valorific ideile vechi. Din acest punct de vedere mi se pare că spiritele mele călăuzitoare sînt Wagner și Brahms“*. [10] Aceste idei notate de criticul american cu privire la activitatea componistică enesciană s-ar putea proiecta, spunem noi azi, cu deplină îndreptățire, asupra majorei sale creații — opera *Oedip*.

Și în interviul comentat se strecoară nemulțumirea perpetuă a lui G. Enescu : lipsa de timp, care l-a împiedicat să aibă o creație mai bogată pînă la acea dată, așa cum ar fi dorit. Probabil, caracteristica mai sus amintită, a procesului ideatic de gestație și anume memorarea ideilor pe o perioadă mai îndelungată, compensa pînă la un punct lipsa timpului disponibil de a le așterne pe hîrtie.

De merit și interes deosebit pentru noi astăzi se relevă a fi analiza clarvăzătoare a criticilor și muzicologilor americani care încearcă să descifreze, încă din 1913, personalitatea unică a compatriotului nostru.

Afirmațiile, comparațiile avizate și bine susținute cu marile genii ale lumii muzicale universale se adaugă corului internațional de elogii, dar oferă totodată și informații de un real interes pentru exegeți.

Comparat cu Wagner (pe care compozitorul însuși îl declarase ca unul din idolii săi), Beethoven sau Mozart, se subliniază totuși, deseori, existența propriului limbaj, marcat de o puternică personalitate, anunțînd *„poate un geniu“* [11], fapt îmbucurător pentru un tînăr maestru.

În imposibilitate de a-l clasifica, criticii apreciază în cuvinte elogioase faptul că nu este afiliat la nici o școală, la nici un curent, *„nu*

---

[7] În : *Record*, Philadelphia, 6 ianuarie 1923.

[8] Idem.

[9] Downes, Olin — *Enesco concludes orchestra stay*, în : *New York Times*, New York, 8 februarie 1937.

[10] Peyser Herbert, *op. cit.*

[11] Edwards, Ray G. — *Georges Enesco*, în : *The Musician*, New York, iulie 1913.

Scanned with OKEN Scanner

poate fi un prototip“ [12], nu face parte *„din nici o bisericuță“*[13], ci *„aparține lumii“*,[14] relevîndu-se caracterul universal al creațiilor enesciene, coroborat cu atributul de original conferit fiecărei lucrări audiate, în care răzbate, fie că este sau nu inspirată din folclor, *„cîntecul [...] pămîntului natal“* [15].

Cronicile relevă nu numai talentul, ci și munca neobosită a compozitorului întru perfecționarea și acumularea unor noi mijloace de expresie și perfecționarea lor, precum și, totodată, stăpînirea cu virtuozitate a modalităților clasice. Considerăm de un real interes afirmația muzicologului H. K. Mordewell care, într-o analiză lărgită a lucrărilor create de G. Enescu, pînă la data apariției studiului — 1915 —, consideră că, deși de valori inegale, òpus-urile compozitorului român au fiecare o valoare intrinsecă, demnă de orice maestru de prestigiu [16]. Sub un titlu edificator, *The Balkans produce their first musical genius* (Balcanii produc primul lor geniu muzical), medalionul *Enescu* oferit, în aprilie 1917, de revista *Current Literature* din New York, publică pe lîngă o caracterizare a creației, o afirmație ce poate fi de asemenea pusă în legătură cu penetrarea destul de rapidă a lucrărilor enesciene în repertoriul soliștilor și ansamblurilor americane : *„Din 1897, cînd Colonne a prezentat* Poema română *la Paris, reputația sa de compozitor acoperă, treptat, pe aceea de virtuoz“*. [17]

Într-un fragment din ziarul *The Christian Science Monitor* (aprox. 1915), autorul împarte în două categorii creațiile enesciene, și anume, cele de efect orchestral și cele mai „austere“, în care se remarcă o tehnică de compoziție aparte, concretizată într-o dezvoltare tematică completă, fără a maltrata linia melodică sau a contorsiona armonia de dragul unei originalități factice.

Este emoționantă asemănarea caracterizărilor oferite de doi critici americani, în perioade diferite (1915, 1937), caracterizări vizînd acea rară probitate și responsabilitate a lui Enescu în fața actului de creație (ce a determinat proverbiala sa exigență). Cronicarii de peste ocean l-au plasat în afara unei stricte periodicități, considerîndu-l în același timp universal și modern, fără a fi afiliat la vreo tendință, Enescu creînd în dorința de a oferi lumii lucrări de valoare, în contrast cu experimentele, uneori gratuite, ale compozitorilor contemporani lui. Pentru valoarea afirmațiilor oferim aceste fragmente : *„Mai degrabă ar fi să-l plasăm în acel grup — prea mic din păcate — al artiștilor sinceri și*

---

[12] Ibidem.

[13] Ibidem.

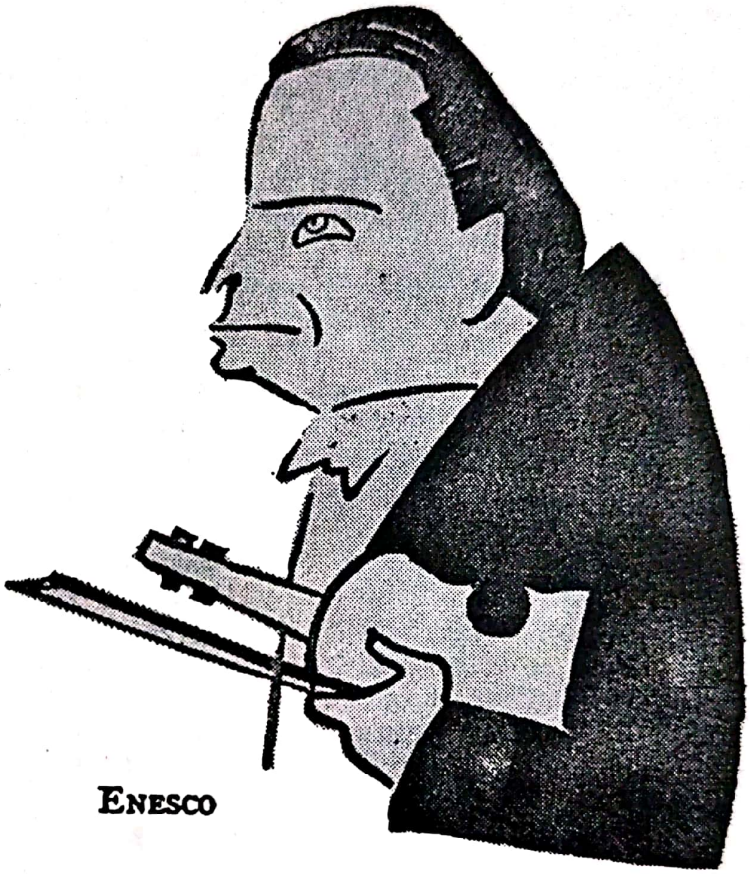
[14] Ibidem.

[15] [Downes Olin] — în : *New York Times*, New York, 23 martie 1936.

[16] Mordewell, H. R., *op. cit.*

[17] Nu putem să nu comparăm această apreciere cu aceea notată în *Arta Română* de primul său profesor.Eduard Caudella, în 1910 : *„La 1897 a atras atenția profesorilor săi și publicului parizian, asupra însemnatului său talent de compoziție prin* Sonatele pentru piano și violină, Cvartetele pentru instrumente de coarde, Poema română *și altele,“* din care reiese clar punctul de vedere al creatorului operei *Petru Rareș*. Caudella, Eduard — *Progresul muzicii și al teatrului la noi*, în : *Arta Română*, Iași, 3, nr. 5—6, mai, 1910, p. 73—77.

adevărați, care nu muncesc pentru gloria proprie sau pentru susținerea vreunei teorii, ci al căror obiectiv este exprimarea frumosului în modul cel mai propriu de care este în stare..." [18] *„Enescu este un tip neobișnuit de muzician — un tip care devine din ce în ce mai rar astăzi... Prin ani, el și-a făcut misiunea, aceea a realizării cu devotament a obligațiilor unui artist de probitate profesională și integritate spirituală. El este un compozitor de adîncime, putere și intensitate...*" [19]



Caricatură nesemnată, publicată în ziarul *New York Herald Tribune*, în 1937.

Aminteam mai sus că în numeroase cronici, ethosul românesc al lucrărilor enesciene a fost detectat, indiferent dacă nucleele acestora erau pur folclorice sau nu, ele fiind întotdeauna impregnate de spiritualitatea vetrei natale.

Această particularitate a explicat-o cu o deosebită înțelegere Arthur Loesser, critic la *Cleveland Press*, pianist de prestigiu internațional, șeful catedrei de pian și muzică de cameră la *Cleveland Institut*, din dorința ca lucrările lui G. Enescu să nu fie considerate populare, în sens de accesibil, de facil și pentru o mai corectă apreciere a specificității și unicității lor : *„G. Enescu a crescut din popor, dar el nu este în nici un sens «popular» ca creator sau muzician. Nimic nu poate*

[18] Fragment dintr-un articol dedicat lui G. Enescu, din ziarul *The Christian Science Monitor* (1915).

[19] Gilman, Lawrence — *A musician from Romania, New York Herald Tribune*, New York, 12 ianuarie 1937.

fi mai străin geniului său decît să dea mai puțin decît maximum, pentru a obține un succes ușor la oameni cu o înțelegere limitată.“ [20]

În februarie 1956, Helen Kaufmann oferea un emoționant portret în revista *Etude*, sub titlul : *George Enescu, așa cum l-am cunoscut* și cu un subtitlu edificator : *O descriere revelatoare a uneia dintre cele mai interesante personalități muzicale.*

Dar ca să apreciem deosebita valoare a informațiilor, considerăm necesar să evidențiem personalitatea Helen-ei L. Kaufmann și relațiile sale cu George Enescu.

Autoare a unor interesante lucrări de popularizare muzicală [21], colaboratoare la prestigioase reviste de specialitate, ea a păstrat de-a lungul a peste trei decenii o prietenie afectuoasă pentru compozitorul român, numărîndu-se printre prietenii lui G. Enescu din New York, la care se organizau acele „Jam-sessions“ — seri de muzică de cameră în care programul era stabilit în funcție de dispoziția de moment a artiștilor.

Era firesc ca, datorită acestor relații afective, Helen L. Kaufmann să ofere un portret complex al compozitorului român (adăugîndu-se la acela din 1937) [22], demonstrînd o profundă cunoaștere a procesului de creație enescian — comparat cu acela al marilor genii ale muzicii universale (Mozart și Beethoven) pentru a evidenția similitudinea actului complet de gestație — proces, desfășurat într-o stare de profundă concentrare, într-o imobilitate de „Sfinx“, care a sugerat autoarei reușita comparație cu *Gînditorul* lui Rodin. Necesitatea de a explica „fenomenul“ Enescu reiese și din articolul deosebit de bine documentat semnat de Frank Milburn Jr. în *Musical America* în iunie 1955. [23] În secțiunea intitulată *Status as composer (Condiția sa de compozitor)*, muzicologul american își începe argumentata sa pledoarie pentru popularizarea creațiilor compozitorului român, amintind sugestiile lui Alfredo Casella [24] de a se reexamina lucrările enesciene, ceea ce ar putea să-l plaseze pe autorul lui *Oedip „într-o lumină cu totul diferită“*.

---

[20] Loesser, Arthur, *George Enesco*, în : *New Pioneer*, Cleveland, vol. 1, nr. 4—5, iulie 1943, p. 4—7.

[21] — *Home Book of Music Appreciation* (1942) ;
— *Story of Hundred Great Composers* (1943) ;
— *Little Guide to Music Appreciation* (1948) ;
— *The story of Music through the Ages* (1949) ;
— *The Story of Mozart* (1955).

[22] Kaufmann L., Helen — *Enesco : One facet of a Triple Personality. Roumanian Composer-conductor-violonist. Discusses the second of His Three Roles* în *Musical America, New York*, 25 ianuarie 1937, apud Firca Clemansa, capitolul 11 din monografia *George Enescu*, lucrare colectivă : Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, 2 vol., București, Ed. Academiei R.S.R., 1971, p. 886, 888.

[23] Milburn, Frank Jr. — *Fourfold musician*, în : *Musical America*, New York, iunie 1955, p. 33—34.

[24] Casella, Alfredo — *I segreti della giara*, Milano, 1941, apud Voicana, Mircea, în colaborare — Monografia *George Enescu*, București, Ed. Acad. R.S.R., 1971, vol. I, p. 299.

Scanned with OKEN Scanner

Frank Milburn Jr. subliniază că, pentru G. Enescu, creaţia nu a fost un mod de a atrage atenţia asupra sa, ci că el a căutat să găsească noi mijloace de expresie spre a contura *„individualitatea umană“*, elementul personal. În acest sens, îi citează părerea referitoare la folosirea folclorului numai ca sursă de inspiraţie, acesta rămînînd însă *„copilul frumos al naturii“*.

Probabil că interesul deosebit al muzicienilor americani faţă de creaţia sa l-a determinat pe compozitorul român să organizeze, în 1950, audiţia operei sale *Oedip* pentru un grup restrîns de specialişti. Iată impresia puternică pe care creaţia enesciană a lăsat-o asupra ascultătorilor : *„Era o muzică energică, stăruitoare, bărbătească, de o forţă de transmitere ieşită din comun...“* [25]

Pentru interesul documentului citäm, in extenso, descrierea audiţiei : *„Enescu a relatat pe scurt acţiunea operei, apoi a cîntat preludiul cu o dulce expresivitate. Mîinile sale cu degete pătrate, late, care cuprindeau octavele, cutreierau clapele în toate registrele, în acorduri orchestrale disonante“. „Enescu interpreta diversele roluri în timp ce cînta partitura de orchestră şi interpola explicaţii în engleză acolo unde credea că e nevoie. Vocea sa modula frumos, vorbind sau cîntînd...“* [26]

Interesul generat de *compozitorul* George Enescu reiese şi din faptul că presa americană acorda o importanţă sporită nu numai opusurilor prezentate, unele chiar în primă audiţie absolută, ci şi lucrărilor în pregătire sau aflate în stadiul de finisare. Astfel aflăm că, în vara anului 1912, G. Enescu lucra la o sonată pentru pian a cărei primă parte o terminase în jurul datei de 20 iulie [27] ; lucrarea s-a bucurat de aprecierile pozitive ale criticului american H. Peyser, care a privit-o comparativ cu lucrările similare ca gen, contemporane atunci.

În catalogul lucrărilor nu figurează în jurul acestei date nici o sonată pentru pian, finită sau nu [28].

Oare lucrarea amintită să se încadreze în categoria acelor sonate neterminate, sau manuscrisul la care ne referim să fie chiar prima parte a *Sonatei pentru pian nr. 1 în fa diez minor*, despre care muzicianul român mărturiseşte că i-a promis-o lui Emil Frey, cu 18 ani înainte de terminarea ei efectivă, mai ales că din interviul respectiv reiese că acea partitură era scrisă orchestral, caracteristică ce se observă cu uşurinţă în scriitura sonatei pentru pian nr. 1 ?

Nu credem, avînd în vedere afirmaţia clară a genului — Sonată — ca mişcarea cîntată lui H. Peyser să fie una din părţile *Suitei pentru pian nr. 3 (Pièces impromptues)*, singurul opus pentru acest instrument care figurează în lista lucrărilor în perioada respectivă.

Deşi fără speranţă că ar putea compune prea mult în turneul efectuat în America în 1937 (ianuarie—martie), G. Enescu aduce cu sine partitura *Simfoniei a 4-a*, în mi minor, pe jumătate terminată, cea a

---

[25] Kaufmann, L. Helen : *George Enesco... as I knew* în : *Etude*, New York, februarie 1956, p. 13—62.

[26] Ibidem.

[27] Peyser, Herbert — *op. cit.*

[28] Voicana, Mircea — coordonator — *George Enescu*, Editura muzicală, Bucureşti, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

Simfoniei nr. 2 precum și cea a *Simfoniei nr. 3*, la care dorea să schimbe știma corului, această din urmă lucrare intrînd în laboratorul de creație pentru a treia oară — luînd în considerație și compunerea propriu-zisă (a doua oară fiind revizuită la Paris, pentru prezentarea ei în primă audiție acolo, la 30 ianuarie 1921).

Dintre toate aceste lucrări, aceea despre care putea afirma că a fost reluată, conform informărilor ce le deținem, este *Simfonia nr. 2.*[29]

Într-un extras de presă din ziarul *New York Times*, din 9 ianuarie 1938, autorul articolului îl citează pe Sandford Schlussel, acompaniatorul lui George Enescu în turneele sale americane, care a declarat că G. Enescu dorea să compună un concert pentru pian, vioară și orchestră ; pianistul american confirmă, de asemenea, activitatea componistică efervescentă pe care o avea G. Enescu în timpul turneelor, profitînd de fiecare moment liber și lucrînd în special noaptea.

Într-un program de sală al renumitei orchestre din Philadelphia (1939)[30], compozitorul român este citat mărturisind că în timpul studiilor sale la Paris a compus un vals, care, publicat sub pseudonim, a devenit celebru, aducîndu-i însemnate drepturi de autor. În ce măsură se va putea lua în considerație această afirmație, poate îmbogățită de altele mai concludente în acest sens, rămîne de văzut în viitor, cert este că autorul prezentării lasă să se înțeleagă că G. Enescu ar mai fi „păcătuit" în genul respectiv.[31]

Prețuirea de care se bucura compozitorul G. Enescu în S.U.A. a determinat și prezentarea unor lucrări importante din ultima sa perioadă de creație în primă audiție absolută[32], acestea alăturîndu-se numeroaselor lucrări oferite în primă audiție americană.

Compozitorul George Enescu a fost apreciat nu numai de presa americană de specialitate ci și de cele mai importante asociații muzicale din S.U.A. între care *League of Composers*, *The Bohemians* sau *Asociația Beethoven* — din New York.

Această ultimă instituție de cultură a programat un concert de autor, la 14 februarie 1938 (care s-a amînat cu un an, la 14.II.1939), fapt de o importanță deosebită dacă luăm în considerație declarația făcută presei cu acest prilej de Harold Bauer, președintele asociației, din care

---

[29] **** Enesco, at Ist Rehearsal, Praises the Philharmonic*, în : *New York Herald Tribune*, New York, 26 ianuarie 1937.

[30] **** Composing Comes First with Georges Enesco*, program de sală, Philharmonic Orchestra, 24 februarie 1939.

[31] Am publicat această informație în studiul de față avînd în vedere seriozitatea publicației care a prezentat-o.

[32] *Suita „Sătească"* nr. 3 în re major — 2 februarie 1939, New York, *Cvartetul pentru pian și coarde nr. 2, op. 30* — 31 decembrie 1947, Washington. *Uvertura de concert* — 23 ianuarie 1949, Washington. *Sonata pentru violoncel și pian op. 26, nr. 2* — 21 ianuarie 1950, New York (primă audiție americană a versiunii definitive — n.n.) *Cvartetul de coarde op. 22, nr. 2* — 7 febr. 1954 — Boston. Pentru datele asupra primelor audiții americane ale lucrărilor enesciene vezi și : Firca, Clemansa, capitolul 11 din volumul II al monografiei *George Enescu*, lucrare colectivă, Ed. Academiei R.S.R., *op. cit.*, p. 879, 893, precum și capitolul 13, p. 1053.

Scanned with OKEN Scanner

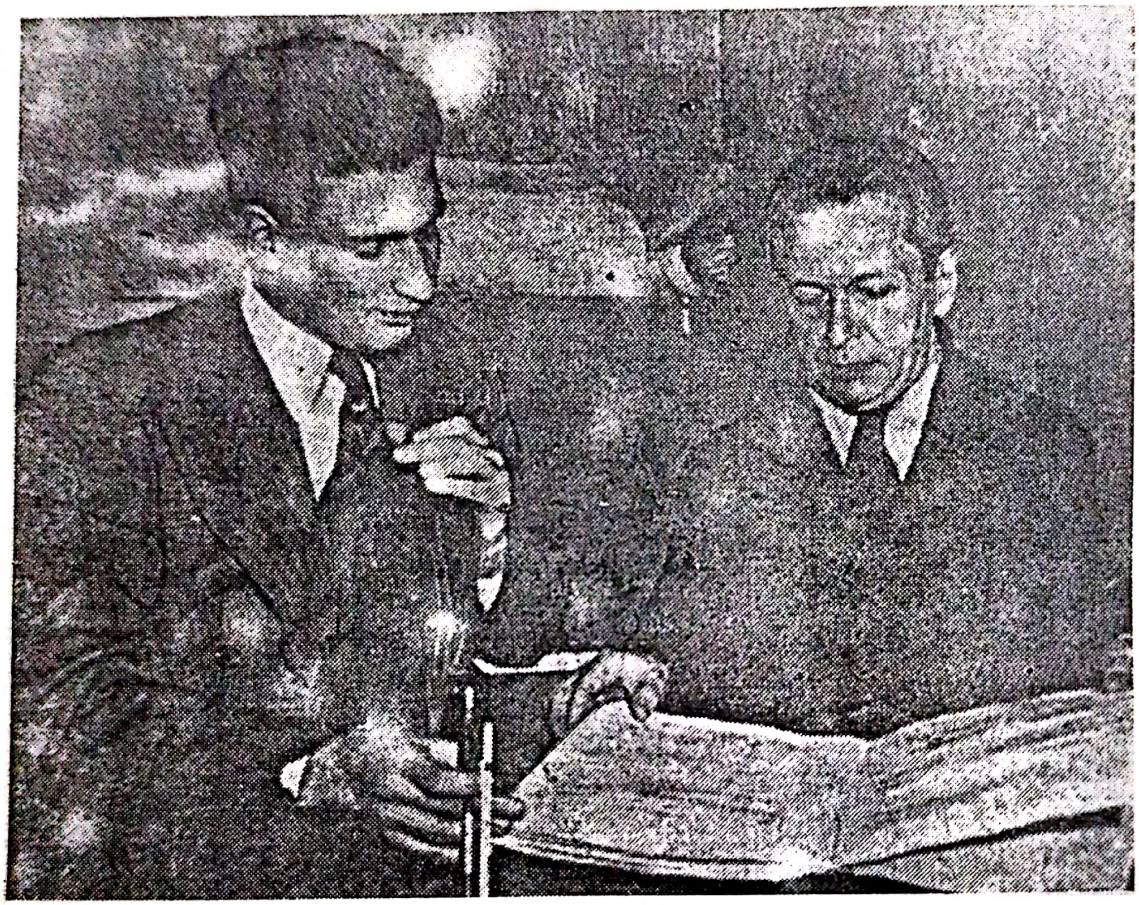
Caricatura semnată de Slainl Mason, publicată în diferite programe de sală ale lui George Enescu.

reiese că *„nici un alt compozitor în afară de patronul sfînt* (al asociației — Ludwig van Beethoven — n.n.) *nu a fost astfel onorat în cele 19 stagiuni de concerte ale asociației"*.[33] Comentariul ar fi de prisos...

Concertului de autor amintit mai sus, în care G. Enescu a prezentat *Dixtuorul, Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot, Sonata*

[33] (Perkins D. Francis), în : *New York Herald Tribune*, New York, 2 februarie 1938.

pentru violoncel și pian op. 26 nr. 2, i se adaugă aniversarea împlinirii a 40 de ani de la prima audiție franceză a *Rapsodiei I* (1906—1946), organizată de asociația muzicală new-yorkeză, *The Bohemians*, și recepția oferită în onoarea *„compozitorului-dirijor român G. Enescu"* cu ocazia aniversării a 60 de ani de la debut, de către *League of Composers* din New York, asociație cu bogate tradiții în promovarea muzicii americane — în special, și a celei contemporane — în general. Recepția a fost precedeată de un program de autor care, datorită interpretării superioare, a fost primit cu entuziasm de o largă audiență, incluzînd specialiști și personalități marcante din New York.



George Enescu împreună cu violonistul Stanley Weaner, pregătind prima audiție americană a *Suitei pentru pian și vioară „Impresii din copilărie"*. Fotografie apărută în *New York Times*, ianuarie 1937.

Trebuie să menționăm, pentru a sublinia importanța acestui eveniment că *League of Composers* nu oferea asemenea recepții decît pentru *„eminenții compozitori străini"*.[34] Această recunoaștere și apreciere a calității de compozitor de către o asociație de valoarea celei amintite mai sus, explică odată în plus plăcerea cu care George Enescu își prezenta lucrările în cadrul unor turnee îndelungate peste ocean, convins de înțelegerea creației sale acolo.

---

[34] ** * * The International Cyclopedia of Music and Musicians* edited by Oscar Thompson, Ninth Edition, Dodd, Mead & Company, New York, 1964, p. 1177

Scanned with OKEN Scanner

Conferirea unei medalii în toamna anului 1954 *(Distinguished Service Medal)*,[35] de către *Schroeder Fundation* din St. Louis, o organizaţie dedicată stimulării artelor, dovedeşte de asemenea preţuirea şi atenţia care i s-au acordat lui G. Enescu pînă în ultimul an de viaţă.

*

Dar să urmărim de-a lungul anilor aprecierile presei americane referitoare atît la creaţiile cît şi la activitatea didactică a compozitorului român la *The Mannes School of Music* din New York.

*

MUZICĂ SIMFONICĂ

Poema română — a fost prezentată în primă audiţie americană în 1902 la Boston, de către *Boston Symphony Orchestra* şi de *Boston Orchestral Club*, după cum rezultă din surse de informaţie diferite (vezi notele 36, 37). S-ar putea ca primul opus simfonic enescian să fi fost prezentat de numai una din aceste formaţii. Faptul că informaţia este publicată cu 13 [36] şi respectiv 15 ani [37] întîrziere, în ziare diferite ca oraş de apariţie poate să dea acest grad de imprecizie. În orice caz, important este că la numai cinci ani de la premiera absolută de la Paris, *Poema Română* a intrat în repertoriul orchestrelor americane şi s-a bucurat de o primire pozitivă. Un fapt demn de relevat, este acela că, pe lîngă aprecierile proprii, specialiştii americani îşi confruntau părerile cu cele exprimate în presa europeană, de cele mai multe ori părerile criticilor de peste ocean dovedindu-se mai convingătoare prin argumentele servite şi prin înalta ţinută ştiinţifică a celor scrise. Un exemplu edificator : muzicologul H. K. Mordewell combate pe omologul său parizian Adolphe Julien, de la *Journal de Débats*, care oferă *„o imagine mai puţin justă a frumuseţilor melodice ale poemului“* [38]. Sesizînd caracterul convenţional al programului şi al unor pasaje descriptive, la fel de convenţionale, *„la mare vogă atunci în Franţa“*, H. K. Mordewell relevă în schimb *„scriitura aerată ce trădează o percepere sensibilă a timbrelor“*, *„dansurile din final fiind dezvoltate cu o energie admirabilă“* [39].

Trebuie să remarcăm ca o caracteristică generală a articolelor publicate în presa americană — documentaţia bogată şi corectă, indiferent dacă materialul este publicat într-o revistă de specialitate sau într-un cotidian, şi care apare din dorinţa de a explica mai bine, cît mai convingător *„această personalitate singulară, acest artist de excepţie“*.

---

[35] **** Enesco dies at 73, A noted violonist, composer*, în : *New York, Herald Tribune*, New York, 5 mai 1955.

[36] Mordewell, H. K. — *op. cit.*

[37] **** The Balkans produce their first musical genius*, în : *Current literature*, New York, aprilie 1917.

[38] Mordewell, H. K., *op. cit.*

[39] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Rapsodia I — atît de cîntată în Statele Unite ale Americii, departe de a plictisi, este solicitată a fi prezentată în reluare, datorită caracterului ei entuziast, a calităţii sale de a evoca pămîntul românesc.

Departe de a fi expediată în categoria nenumăratelor rapsodii, din literatura universală, lucrarea enesciană este calificată drept, *„strălucita şi originala tratare a cîtorva melodii folclorice"* [40], dezvoltate într-o formă clară, comportînd un substanţial aport personal, crearea de *„pagini care aderă la dispoziţia şi spiritul materialului original, cu incursiuni logice şi naturale în imperiul larg al simfonismului"* [41]; sînt relevate de asemenea originalitatea prezentării temei principale, cîntată în dialog de clarinet şi oboi, strălucirea instrumentaţiei şi bogăţia ritmurilor, *varietatea armonică*.

Interesul pentru această *„interesantă şi melodioasă achiziţie"* în repertoriul orchestrelor simfonice americane penetrarea ei într-o masă largă de public şi succesul sigur la acesta au determinat transcrierea ei pentru două piane, şi interpretarea ei în concert de către duo-ul Arthur Whitemore şi Jack Lowe [42]. Această transcriere se alătură celei pentru clarinet şi pian efectuată de clarinetistul şi dirijorul Eric Simon [43]

Rapsodia a II-a, spre deosebire de *Rapsodia I*, este considerată mai interesantă, atît din punct de vedere al materialului sonor prezentat cît şi datorită structurii de formă ce nu urmează tiparele convenţionale. *„Inventivitatea melodică proprie compozitorului, atît de asemănătoare folclorului şi totuşi fiind rezultanta imaginaţiei unui artist de o originalitate şi o sinceritate singulară"* [44] este o afirmaţie ce se va repeta obstinat în aprecierile referitoare la creaţiile enesciene, în diferite perioade ale contactului său cu publicul din Statele Unite ale Americii.

Ca şi la prima rapsodie, criticii remarcă multitudinea motivelor muzicale strălucitoare [45], rigurozitatea structurii [46] cît şi măiestria lui Enescu, de a folosi distinct individualitatea sonoră a instrumentelor, simţul deosebit al timbrelor, materializat printr-o interesantă instrumentaţie şi o armonizare bogată. [47]

---

[40] Adams, R., *Notes, Kansans City Philharmonie Orchestra*, 9—10 ianuarie 1941,

[41] Bagar, R., în : *New York World Telegramm*, New York, 22 noiembrie 1941.

[42] M.A.S. — în : *New York Times*, New York, 13 februarie 1944.

[43] Simon Eric — Scrisoare către Ianca Staicovici, datată 29 mai 1973 — New York.

[44] Downes, Olin — *Enesco concludes orchestra stay* în : *New York Times*, New York, 8 februarie 1937.

[45] Quicksall, H. P. — în : *Musical Courier*, Philadelphia, 11 aprilie 1915.

[46] Henderson, W. J. *Enesco complete Engagement*, în : *New York Sun*, New York, 8 februarie 1937.

[47] O'Neill, R. N. — *New Composer is Heard in Cincinnati Orchestra*, în : *Cleveland Leader*, 26 noiembrie 1913.

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, ceea ce a făcut ca ambele rapsodii să se mențină o perioadă atît de îndelungată în repertoriul orchestrelor americane și în general din întreaga lume, devenind *„simbolul contribuției României la viața lumii"* este acea *„notă distinctă care nu obosește"*.

Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră op. 8.

Deși primită mai rece de publicul parizian, lucrarea s-a bucurat de „vot" favorabil din partea criticilor americani [49], care au subliniat în primul rînd gradul înalt de individualitate, inventivitate tematică, dezvoltarea interesantă a ideilor melodice, scriitura instrumentală, eficace în cea mai mare parte a partiturii solistice, deși *„cîteva pasage din știma concertantă puteau beneficia de mai multă strălucire și claritate"* [50].

Suita pentru orchestră nr. 1 op. 9 prilejuiește cuvinte elogioase, în cadrul analizelor detaliate ale fiecăriei părți, referitoare la unicitatea nucleelor generatoare [51], la expresia singulară a țesăturii armonice [52], și a înlănțuirii timbrelor [53], sugerîndu-se, ca și prin majoritatea creațiilor enesciene, o programare mai frecventă care ar evidenția și alte aspecte estetice, greu de observat la o primă audiție, această lucrare fiind reprezentativă pentru stilul propriu al compozitorului. [54]

„Acesta este Enescu, nimeni altul. Acesta este limbajul unui muzician care are ceva propriu de spus și felul său propriu de a spune și aceasta, în ciuda grijii și conștiinciozității scriiturii." [55]

Deși cronicile sînt publicate la intervale mari de timp (1911, 1915, 1938) aprecierile sînt de fiecare dată superlative, subliniindu-se efectul puternic pe care îl produce asupra publicului această lucrare *„profund tensionată cu preludiul ei* [...] *prelung și magnific"*, a cărei coloană sonoră de o culoare pură și aparent monotonă impresionează, farmecul pătrunzător care se degajă din *„curioasa întrepătrundere a vocilor și ritmurilor în menuetul de o atmosferă și efect special"*, născut din mariajul formei arhaice cu substanța sonoră modernă, finalul — rezultat al unei *„acumulări elementare de forțe"* (fiind considerat punctul culminant al desfășurării discursului sonor), orchestrația, inspirată, ce oferă pagini de neuitat [56].

---

[49] *„În ceea ce privește lucrarea în sine, posedă o melodie și o armonie proaspătă și sănătoasă"*, Peyser, Herbert, op. cit.

[50] Perkins, F. D., în : *New York Herald Tribune*, New York, 30 ianuarie 1939.

[51] Mordewell, H. K. op. cit.

[52] Ibidem.

[53] (Downes, Olin) — în : *New York Times*, New York, 24 ianuarie 1938.

[54] Ibidem.

[55] Ibidem.

[56] Între Preludiu și Menuet... *„există un moment de o delicată translație"*, H.T.P., în : *Boston Evening Transcript*, Boston, 1 aprilie 1911.

— *„Cea mai personală dintre părți este intermezzo-ul trist, de o culoare tonală neobișnuită și frumoasă, de o sensibilitate și o expresie singulară"*. Mordewell, H. K., *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Simfonia I-a în mi bemol major, are de asemenea o carte de presă elogioasă, cronicile referindu-se cu precădere la inspirația reală a temelor,[57] la ingeniozitatea travaliului[58], la flexibilitatea formei[59], clasice, dar totodată supusă inspirației autorului, toate aceste calități oferind certitudinea unei creații demne de un mare nume de compozitor.

Comparațiile cu primele audiții contemporane pun în evidență superioritatea opus-ului enescian, valoarea creației enesciene impunînd[60] și în acest caz necesitatea unor reluări, fapt care ar pune într-o nouă lumină personalitatea compozitorului.

Din întregul lucrării cele mai apreciate sînt părțile a II-a și a III-a, atît datorită dezvoltării tematice, cît și ingeniozității țesăturii armonice și polifonice, complexității și desăvîrșirii structurii interioare (ce a stîrnit admirația muzicologului H. K. Mordewell care a analizat partitura[61]), orchestrației admirabile.

De altfel, această complexitate a lucrării a determinat analiza și disecarea ei amănunțită, (analiza a fost prezentată publicului american înaintea audierii ei în primă audiție americană în 1911) de către renumitul dirijor W. Damrosch, în scopul unei mai corecte înțelegeri a ei de către auditoriu, muzicianul, afirmînd cu justețe că : *„lucrările de o asemenea însemnătate nu pot fi înțelese la o primă audiție"*.

Supranumită *Lamento în trei note*, partea a II-a se remarcă prin ingeniosul contur al formei, subînțeles, prin dezvoltările inspirate, generate de concentratul nucleu inițial, creînd *„un punct culminant de o frumusețe singulară"*, prin farmecul liniei melodice.[62]

Partea a III-a, finalul, cucerește prin caracterul sintetic al elementului tematic,[63] bazat pe fragmente din temele principale ale părților anterioare, totuși cu propria sa personalitate,[64] prin structura arhitecturală ingenios elaborată ce-i aduce aprecieri superlative, prin rafinatele combinații instrumentale.[65]

---

[57] În : *Musical America* New York, 3 februarie 1913.

[58] Într-un program de sală nedatat.

[59] Ibidem.

[60] *„Această Simfonie... este mai bună decît suita orchestrală pe care Willy Hess a prezentat-o recent la Berlin"* [Quicksall, H. P.] — în *Musical Courier*, Philadelphia, 15 mai 1912.

...„Este o muzică viguroasă și afectuoasă, admirabil scrisă,... care deseori te poartă cu ea !" Gilman, Lawrence — *Enesco Appears with The Philharmonic Symphony as guest Conductor*, în : *New York Herald Tribune*, New York, 29 ianuarie 1937.

[61] *„Cititorul nu poate să nu admire libertatea vocilor orchestrale pe pagina tipărită, chiar dacă ascultătorul nu poate să le urmărească pe toate în sala de concert"*, Mordewell, H. K., *op. cit.*

[62] Burk, John — *Boston Symphony Orchestra Notes*, Boston, 13—14 ianuarie 1939.

[63] Ibidem.

[64] Program de sală — *Cleveland Orchestra*.

[65] H.T.P. — *Boston Evennig Transcript*, Boston, 22—23 (?) octombrie 1915.

Scanned with OKEN Scanner

Afiș al concertelor de muzică românească prezentate la Expoziția internațională de la New York -- 1939

Suita pentru orchestră nr. 2 în Do major op. 20

Deși nu la aceeași intensitate, ecourile din presă referitoare la această creație se aseamănă cu cele conferite Suitei pentru orchestră op. nr. 1 și se înscrie în tonusul general pozitiv acordat creației enesciene peste ocean. Astfel, la loc de frunte se remarcă *„limbajul propriu*[66] *care conferă o nouă și singulară expresivitate vechilor suite, bineînțeles transpuse într-un limbaj modern"*.[66]

Pentru fiecare dintre mișcări se găsește atributul concludent. Astfel *Giga* impresionează prin lumina și grația ce o degajă, *Menuetul* prin construcția solidă, *Aria* prin caracterul ei evocativ. Bourré-ul prin vigoare și caracterul propulsiv, fiecare contribuind prin valoarea artistică proprie la unitatea compoziției.[67]

---

[66] H. T. — *Enesco Conducts his own Suite in C*, în : *New York Times*, New York, 5 februarie 1937.

[67] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

Suita „Sătească" nr. 3 în re major — dedicată celebrei *Philarmonic Orchestra*, din New York programată a fi prezentată în primă audiție absolută la sfîrșitul lunii ianuarie a anului 1938, nu a putut fi audiată atunci deoarece știmele pentru orchestră ale primelor două părți compuse în țară aveau multe greșeli de copiatură.[68]

Prezentată un an mai tîrziu, cu ocazia Expoziției românești de la New York (în cadrul tîrgului internațional), va fi considerată ca o creație reprezentativă a compozitorului român, atît ca material sonor cît și ca tehnică de construcție.[69]

MUZICA INSTRUMENTALĂ ȘI DE CAMERĂ

Suita pentru pian nr. 1 în stil vechi op. 3, lucrată cu migăloasa atenție este considerată ușor glacială, caracteristică detectată și în *Suita pentru orchestră op. 9 nr. 1* în care criticii afirmau că G. Enescu pictează coloana sonoră cu gri-uri, în general în culori reci. Cea mai personală parte se pare a fi, în viziunea lui H. K. Mordewell, Adagio — *„o piesă solemnă, ceremonioasă, în care armoniile placate evocă un sunet de orgă, basul mișcîndu-se majestuos în linii lungi, greoaie.*[70]

Variațiunile pentru două piane op. 5 — se bucură mai mult de aprecierea specialiștilor, frumusețea construcției, inventivitatea tematică, coloritul sonor *„demonstrînd o sursă tehnică amplă și o fantezie liberă"*.[71]

Sonatele pentru pian și vioară nr. 1 op. 2 și nr. 2 op. 6

Cele două sonate pentru pian și vioară introduse de cunoscutele cupluri de muzică de cameră Clara și David Mannes și Karl Muck și A de Vote evidențiază două nivele ale evoluției componistice ale compozitorului nostru.

Prima sonată, fără dificultăți tehnice deosebite, este bine construită, cu seriozitate dar și cu entuziasm.[72] În *Sonata op. 6, nr. 2* se întrezăresc însă esențialele calități ale viitorului maestru : ingeniozitatea desenului formei, coloritul aparte, îmbibat de spiritualitatea românească, armonia ansamblului, în care pianul, deși subordonat încă viorii posedă o personalitate proprie.[73]

Suita pentru pian nr. 2 op. 10 denotă o cunoaștere aprofundată a resurselor expresive ale instrumentului — pentru care G. Enescu

---

[68] Gilman, Lawrence — *New York Philharmonic Orchestra Notes*, 1925—1926, p. 943.

[69] Referiri mai ample asupra primei audiții a *Suitei „Sătească"*, în : Firca, Clemansa, capitolul 11, p. 893—895 din monografia *George Enescu*, lucrare colectivă, Ed. Academiei, *op. cit.*

[70] Mordewell, H. K. *op. cit.*

[71] Ibidem.

[72] Ibidem.

[73] Mordewell, H.K. *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

mărturisea că scrie orchestral —, cunoaștere pe care o confirmă numeroase mărturii ale contemporanilor.

În 1912, H. Peyser este sedus de acompaniamentul magistral al reducției *Simfoniei concertante pentru violoncel și orchestră* și îl descrie într-un mod deosebit de plastic : *„Enescu, deși neagă că ar fi un real pianist virtuos, cîntă acompaniamentul orchestral din memorie, cu un entuziasm, o poezie și o strălucire încît îți face plăcere să-l contempli. Nu se uită niciodată pe partitură, își ține ochii ațintiți pe cellist, zîmbind imperceptibil, ajutîndu-l în pasagiile dificile, chiar strecurîndu-le în partitura de pian.“* [74]

Tot atît de sugestivă este și descrierea lui A. Loesser, partener ocazional al lui Enescu într-un recital la Cleveland. Este de înțeles cît de mare a fost mirarea acestuia cînd George Enescu, voind să-și exprime viziunea sa interpretativă asupra acompaniamentului la o Sonată de Schumann, pe care o aveau de cîntat *„s-a așezat la pian și a cîntat partea mea cu fluență și expresie. Nu mulți violoniști pot să facă asta.“* [75]

Mult mai în cunoștință de cauză putea să se pronunțe Minnie Tracey asupra acestei fațete a geniului enescian : *„memoria muzicală a lui Enescu este fabuloasă ; este la fel de talentat ca pianist și ca violonist. L-am auzit acompaniindu-și din memorie confrații și elevii în concerte de Brahms, Beethoven, Mozart și Max Bruch sau cîntînd acte întregi din* Parsifal, Tristan *sau* Meistersinger, *lăsînd aproape fără respirație mica adunare a melomanilor.“* [76]

Era normal ca un critic avizat să detecteze această măiestrie interpretativă și în creația pianistică a compozitorului român — un interpret de muzică de cameră remarcabil care știa să dozeze punctele culminante pentru o sonoritate potrivită sălii de concert adecvată acestui pretențios gen, realizînd afecte *„demne de studiat și desfătare“*.

Relevînd *„ideile pianistice superbe“* cronicarul consideră că stilul lucrării este reprezentativ pentru Enescu, structura apropiindu-se mai mult de suitele semnate de Bach decît de Couperin.

Dintre părțile suitei, *Pavana* apare *„personală, cu împodobirea generoasă a vocilor, Bourée impunînd prin sonoritatea și virtuozitatea deosebită“*.[77]

Dixtuorul a fost introdus cu ușurință în repertoriul de concert al formațiilor americane. Specialiștii au evidențiat măiestria combinațiilor sonore greu de obținut la un ansamblu *„atît de ingrat“*, *„excepționala spontaneitate a invențiunii“* [78] și, remarcată și în alte lucrări enesciene (vezi *Sonata a III-a pentru pian și vioară, „în carcater popu-*

---

[74] Peyser, Herbert, *op. cit.* New York, vol. 10, nr. 23, 10 august 1912, p. 2.

[75] Loesser, Arthur — *op. cit.*

[76] Tracey, Minnie — *George Enesco — The musician and the man*, în : *Musical America*, New York, vol. 23, nr. 18, 20 iunie 1916, p. 11.

[77] Mordewell, H. K., *op. cit.*

[78] Downes, Olin — *Enesco conducts own compositions*, în : *New York Times*, New York, 15 februarie 1939.

lar românesc"), doar aparenta lipsă de echilibru interior și ordonare a materialului sonor, trăsătură nu totdeauna observată de critici. Astfel, dacă Olin Downes detectează aceste calități, în folosirea unor teme ale căror fragmente sînt dezvoltate *„într-un mod interesant și agreabil"* în funcție de necesitățile de expresie, Francis D. Perkins, cronicar la *New York Herald Tribune*, consideră că în partea I-a, deși au culoare și melodicitate, *„ideile sînt mînuite difuz"* [79] (același autor evidențiind totuși în partea a II-a atît valoarea ideilor cît și tratarea ingenioasă a formei și scriiturii).

Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc"

Originală, stranie, singulară în literatura viorii — iată numai cîteva atribute care conferă sonatei dreptul la termenul de capodoperă.

Calitățile unice ale lucrării au determinat cu necesitate disecări amănunțite ale construcției interioare, ale procedeelor tehnice și rezultatelor estetice.

Astfel, temele mici, în spiritul muzicii populare sînt juxtapuse cu linii melodice ample, de o extraordinară potență, [80] urmînd o formă aparent liberă și capricioasă, din cauza tratării ornamentale și rapsodice, totuși, de o unitate remarcabilă, cu puncte culminante magnifice [81]; și toată această arhitectură apare conjugată cu *„o poezie sălbatecă și o sensibilitate intensă"*, [82] eliberînd și valorificînd magistral *„amintirile adînc îngropate ale conștiinței ancestrale"*, [83] de o măiestrie inegalabilă, într-un limbaj tonal special.

Scriitura instrumentală, de o profundă elaborare, utilizează cele mai variate și neașteptate procedee tehnice, între care și folosirea sferturilor de ton la vioară, pianul contribuind la crearea atmosferei prin efectele sale proprii : ornamente strălucitoare, armonii orchestrale sau pur și simplu acompaniament ca de țambal.

Nu este de mirare că în urma analizelor amănunțite aprecierile au fost în general superlative.

Sonata pentru pian și violoncel op. 26 nr. 2.

Deși sonata aceasta *„dă o impresie de individualitate în stil și culoare armonică"* și *„la o primă audiție pare să fie o muzică meritînd mult respect, cu pasagii care degajă un farmec imediat* și altele al căror farmec poate fi realizat mai tîrziu la altă reluare" [84] (sublinierea ne aparține), lucrarea derutează prin rolurile egale, conferite partenerilor,

---

[79] Perkins, F. D., în : *New York Herald Tribune*, New York, 14 februarie, 1939.

[80] Downes, Olin : *New Enesco Work given by Menuhin, în : New York Times*, New York, 23 ianuarie 1935.

[81] L.H. — *Enesco Concert*, în : *New York Herald Tribune, New York* 23-24 ianuarie 1935(?)

[82] Downes, Olin — *New Enesco Work given by Menuhin...*

[83] Articol nedatat, nesemnat, credem că este vorba de cronica din *New York World Telegramm*, New York, 23—24 ianuarie 1935 (?)

[84] F.D.P. — în : *New York Herald Tribune, New York*, 14 februarie 1939.

Scanned with OKEN Scanner

dezavantajînd sonoritatea violoncelului, fără teme evident subliniate, ci întreţesute conform stilului enescian, în mişcarea polifonică.

Cea mai apreciată parte, care impresionează la o primă audiţie este a III-a *„un monolog pentru instrumentul de coarde"* în care violoncelul cîntă cu accente bogate şi poetice, un discurs sonor impregnat de ethos românesc.

Urmărind lucrările prezentate în cadrul concertului de la *Cospolitan Club New York* (21 ianuarie 1950), ne-a atras atenţia *„prima audiţie americană* a Sonatei în do major op. 26, nr. 2 pentru violoncel şi pian" — primă audiţie a formei definitive a lucrării (deci cu valoare de primă audiţie absolută), terminată în 1949, după cum ne informează cronica. Din istoricul lucrării încheiată în 1935 (compusă la Bucureşti şi Viena) şi prezentată în primă audiţie absolută la Paris, în martie 1936, observăm că a fost primită cu interes de muzicienii din Europa.[85]

Oare neînţelegerea caracteristicilor esenţiale ale lucrării, unele rezerve ale presei de specialitate de peste ocean (cu ocazia audierii primei părţi a acestei creaţii la Washington în 1937 şi integral în 1937 la Pittsburgh şi în 1939 la New York), discuţiile generate cu acest prilej să-l fi determinat pe George Enescu să reia travaliul ? [86]

În orice caz, analiza muzicologică de înaltă ţinută a creaţiei enesciene într-o cronică de concert arată o înţelegere deplină, acum, a partiturii.

Cronicarul realizează importanţa acestei creaţii nu numai ca valoare intrinsecă dar şi ca o expresie a înnoirilor stilului enescian din ultima perioadă, sonata fiind radical diferită din acest punct de vedere de lucrările anterioare, foarte modernă şi, deşi cu uşoare influenţe ale impresionismului francez, purtînd amprenta personalităţii compozitorului şi a caracterului românesc, vizibil în special în *Andantino* şi *în Final*. [87]

Formele, în mişcare continuă, supuse coloanei sonore, sînt greu de urmărit, notează criticul. Interesantă sesizare a caracteristicii primordiale a stilului enescian de a supune forma filonului melodic, la fel ca în cîntecul popular românesc şi remarcată la o primă audiţie ! Probabil că perfecţiunea formulei, a interesat pe cronicar, care a analizat ştiinţific, destul de amănunţit, scriitura lucrării. În ceea ce priveşte tălmăcirea superioară a sonatei, ea s-a datorat tot lui Felix Salmond, acompaniat de George Enescu.

Cîntecele op. 4, nr. 1,2,3

Dintre toate, cel mai apreciat este primul *Le désert* — compus din elemente melodice simple, susţinute de cîteva armonii în acompaniament, *Le Galop* fiind prea cerebral, iar *Le Soupir* păcătuind printr-un stil dulceag à la Massenet. [88]

---

[85] Dumesnil, René — cronică în : *Mercure de France*, Paris 15 iulie 1936, apud Voicana Mircea în colaborare — *Monografia George Enescu*, Ed. Acad R.S.R., Bucureşti 1971, p. 893—894.

[86] Vezi şi Firca Clemansa, în : monografia *George Enescu*, lucrare colectivă, *op. cit.*, vol. II, cap. 11 ; p. 893.

[87] N. S. — *Enesco Reception and Recital*, în : *New York Times*, 22 ian. 1950.

[88] Mordewell, H. K. *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

Șapte cîntece pe versuri de Clément Marot — „au multă expresivitate și farmec și discursul sonor, prin aroma sa modală și conturul general, sugerează fermecător atmosfera epocii în care a creat poetul." [89]

*

Încă din timpul studiilor de la Paris, și de atunci cu întreruperi variabile ca durată, în funcție de activitatea mai bogată de interpret (violonist, dirijor, pianist), George Enescu avea printre multiplele sale preocupări și pe aceea de pedagog, ajungînd să afirme chiar, în 1906, că era tracasat de multitudinea elevilor. [90]

Se știe, de asemenea, că G. Enescu a acceptat rolul de pedagog din necesități financiare.

Preocuparea didactică rezerva însă muzicianului pe lîngă micile neplăceri cauzate de elevi mai mult sau mai puțin dotați, posibilitatea parcurgerii unui bogat repertoriu, atît violonistic cît și pianistic G. Enescu acompaniindu-și elevii nu arareori după partiturile de orchestră, pentru a le da sentimentul bogăției coloanei sonore ce îi va însoți în confruntarea cu marele public. [91]

Această atmosferă suprasaturată muzical, datorită parcurgerii unei multitudini de stiluri într-un timp extrem de scurt, în funcție de repertoriul elevilor, era propice evoluției personalității enesciene, care își cristaliza și analiza în procesul educativ, propriile viziuni interpretative, experimentînd diferite mijloace tehnice sau de expresie.

Activitatea pedagogică enesciană în cadrul cursurilor susținute sub egida unor instituții de învățămînt artistic de prestigiu internațional, s-ar putea divide în două mari etape: 1928-30 (Ecole Normale-Paris, Universitatea Harvard-Boston [92]) și 1947—1954 (Ecole instrumentale *Yvonne Astruc* — Paris, The Mannes School of Music — New York, The Universitaty of Illinois, Brighton și Bryanstone — Anglia, Conservatorul american de la Fontainbleau — Franța, Academia Chigiana — Siena).

Informațiile obținute de la elevii și observatorii cursurilor de interpretare enesciene se constată a fi, privite comparativ, vizibil mai bogate în prima etapă, datele referitoare la cea de a doua nefiind nici pe departe suficiente, mai ales cu privire la prelegerile susținute în Statele Unite ale Americii. De aceea, am considerat că investigarea în acest sens, relevarea contactelor pedagogice, ar fi binevenită.

Celebra soprană Minnie Tracey își deapănă amintirile sale despre profesorul George Enescu într-un articol (1916) dedicat multiplei personalități enesciene subliniind excepționalele sale calități pedagogice.

---

[89] Ibidem.

[90] Vezi și: Alfred Hoffman, în: monografia *George Enescu*, lucrare colectivă, *op. cit.*, vol. I, cap. 4, p. 321.

[91] Tracey Minnie — *George Enesco — the musician and the man*, in: *„Musical America"*, New York, vol. 23, nr. 18, 20 iunie 1916, p. 11.

[92] Varga, Ovidiu — *Mărturii despre George Enescu*, în: *Muzica*, București, 23, nr. 10, oct. 1973, p. 21—22.

Scanned with OKEN Scanner

Acordîndu-i calificativul de „profesor eminent" Minnie Tracey se considera norocoasă fiindcă a putut să asiste la unele din lecţiile genialului nostru compatriot, relevînd o trăsătură specifică ce va reveni deseori în aducerile aminte ale celor care l-au urmărit în această ipostază şi anume, evidenţierea şi explicarea mesajului artistic, *„reliefarea acelei poezii interioare"* [93] proprii oricărei creaţii de valoare.

Aminteam în introducere că, în 1911, *New York Philarmonic* prezenta sub bagheta lui Gustav Mahler *Suita I pentru orchestră, op. 9*; tot în acelaşi an, Walter Damrosch dirija în primă audiţie americană *Simfonia I în mi bemol major op. 13*. Personalitate marcantă a vieţii muzicale americane, W. Damrosch, dirijor şi compozitor, elev al renumitului şef de orchestră german Hans von Bülow (iniţiator al Oratorio Society şi Symphony Society din New York, cu care efectuează turnee în America şi Europa), a apreciat de la început calităţile remarcabile ale creaţiei enesciene, dirijîndu-le de multe ori. Nu este puţin probabil ca W. Damrosch să fi sugerat ginerelui său, reputatul violonist David Mannes, concertmaistru la *New York Symphony Orchestra* solicitarea lui George Enescu în calitate de profesor la *The Mannes School of Music*, unde renumitul şef de orchestră era de altfel şi membru în consiliul administrativ.

În 1927, are loc începutul istoricei prietenii şi colaborări dintre George Enescu şi Y. Menuhin. Din relatările reputatului profesor de pian Albert Loesser, şeful catedrei de pian şi muzică de cameră de la Cleveland Institute şi critic la *Cleveland Press*, ne dăm seama cu uşurinţă în ce măsură era apreciat autorul lui *Oedip* în S.U.A. El notează că în urma consultărilor tatălui lui Menuhin cu prietenii săi (personalităţi muzicale de prestigiu) s-a ajuns la concluzia că numai George Enescu, posesor al unei *„deosebite măiestrii profesionale şi experienţe pedagogice"* era profesorul potrivit pentru *„dotatul tînăr"* [94]. Loesser subliniază că Y. Menuhin *„datorează în parte excepţionala sa personalitate acestei colaborări."* [95]

De altfel, Yehudi Menuhin sintetizează cel mai bine calităţile pedagogice enesciene în recenta sa mărturisire, cu ocazia Festivalului *George Enescu* (1973), relevînd rolul muzicii ca element esenţial în viaţa profesorului său. (Aceasta, o adevărată profesiune de credinţă va reveni de altfel şi în amintirile auditorilor cursurilor de la *The Mannes School of Music*). Pentru deosebita valoare a textului considerăm interesant să publicăm in extenso acest pasaj :

„Aş spune că, în afară de o mie de lucruri concrete care se referă la tehnica interpretării, recunoaşterea stilului diferiţilor compozitori, lucruri foarte importante, desigur, dincolo de toate astea, însă, cred că Enescu a făcut ca pentru mine muzica să fie o parte din viaţă, din comportament, o atitudine faţă de oameni, cu alte cuvinte, ea a devenit

---

[93] Tracey Minnie — *George Enesco — the musician and the man*; în : *Musical America*, New York, vol. 23, nr. 18, 20 iunie 1916, p. 11.

[94] Loesser Albert — *op. cit.*

[95] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

așa cum a fost pentru el, un element esențial al vieții, colorînd toată viața. Și tot așa a făcut ca muzica pentru mine să fie o parte dintr-o concepție umană despre viață. Muzica pentru el nu mai era un lucru special ci viața însăși." [96]

În cadrul general al relațiilor enesciene cu Lumea Nouă, ne propunem să răspundem, în paginile următoare, la cîteva întrebări legate de subiectul nostru. Care era profilul lui *The Mannes School of Music?* Ce cursuri se predau aici ? Care au fost colegii compozitorului român și relațiile sale cu ei ? Ce și cum preda George Enescu aici ? Cum era remunerat ? Ecoul prelegerilor sale în presa americană.

În octombrie 1916, cunoscutul violonist și profesor David Mannes (elev al lui E. Ysaye), concertmaistru la *New York Symphony Orchestra*, ansamblu care a interpretat de multe ori creația enesciană, a întemeiat împreună cu soția sa, o nu mai puțin apreciată pianistă, [97] o școală de muzică cu un profil bine definit, într-o clădire luminoasă, propice studiului, lîngă faimosul Central Park.

Inițiatorii ei vizau două obiective : să creeze clase de studiu pe de-o parte pentru studenții dotați care vor să-și dezvolte aptitudinile într-un cadru organizat, și clase de perfecționare pentru melomanii dornici să-și îmbogățească cunoștințele. (De altfel același profil se păstrează și astăzi.)

Posibilitățile oferite studenților de a cînta periodic în ansamblu și de a face practică de orchestră cu lucrările parcurse, corespunzînd din punct de vedere al dificultății cu cele pe care le studiau individual la instrument, folosirea acelorași lucrări în studiu la teorie și solfegiu, armonie și forme denotă o concepție înaintată și unitară de învățămînt, ajungîndu-se astfel la o coordonare aproape absolută a procesului educativ și la o înțelegere cuprinzătoare și complexă asupra muzicii din partea studenților.

Cursurile, în acest an de început (1916), cuprindeau următoarele catedre : pian, vioară, violoncel, istoria muzicii, teorie, compoziție, canto și interpretare vocală, corpul profesoral fiind format din zece profesori — pedagogi de prestigiu, recunoscuți în lumea muzicală americană și chiar peste hotare.

Alături de David Mannes care preda vioara elevilor avansați și îndruma cursurile de dirijat și de Clara Mannes, care conducea catedra de ansamblu și muzica de cameră, printre numele consacrate ale

---

[96] *Yehudi Menuhin — Muzica — o atitudine* în : *Contemporanul*, București, nr. 39 (1402), 28 septembrie 1973, p. 10.

[97] Fondatorii săi erau foarte bine cunoscuți în 1900 ca ansamblu de muzică de cameră (vioară-pian). Ei au concertat în întreaga Americă, prezentînd literatura sonatei, atît clasică cît și contemporană, în multe părți, necunoscută deloc. În acești ani amîndoi muzicienii predau lecții particulare ; totodată, David Mannes era director la *Music School Settlement* din New York și concertmaistru la *New York Simphony Orchestra*, condusă de Walter Damrosch... în : *The Mannes College of Music*, 1972—74, p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

învățământului muzical american de atunci remarcăm la *The Mannes School of Music* pe Thomas Whitney Surette (n. 1861, m. 1941) teoretician și compozitor cunoscut, autorul cărților de largă popularitate *The Apreciation of Music* — Evaluarea muzicii —, *The Development of Symphonic Music* — Dezvoltarea muzicii simfonice — și a cunoscutei operete — în lumea americană — *Priscilla)* — la catedra de istoria muzicii. Angela Diller — teorie [98], Elisabeth Quaille — pian, Howard Brockway-compoziție, George Harris (asistentul lui Jean de Roszke la Paris) — canto, Edward Kreener — vioară, Engelbert Roentgen — violoncel.

*

Dacă în 1916, programa cuprindea doar studiul a trei instrumente, o catedră de canto, una de muzică de cameră și alta de istoria muzicii, în 1948, cînd a început să predea George Enescu cursurile sale speciale de interpretare pentru instrumentiști avansați, școala poseda 29 de catedre de specialitate, susținute de 91 de profesori. Remarcăm printre personalitățile muzicale de prestigiu internațional care predau, pe David Mannes, Carl Bamberger, W. Kroll, Felix Salzer, Lotte Leonard, Bohuslav Martinu. Referitor la invitația adresată lui George Enescu de a se număra printre cadrele didactice de la *The Mannes School of Music,* dna Minnie Salzedo, soția cunoscutului harpist american Carlos Salzedo [99], își amintește că, odată, David Mannes l-a întrebat pe Enescu dacă ar dori să predea la *The Mannes School of Music ;* de asemenea cu aceeași ocazie a fost solicitat să susțină cursuri de interpretare și la Julliard Faculty, ofertă pe care Enescu a refuzat-o [100], fiind probabil mult mai legat afectiv de familia Damrosch-Mannes, interpreții propriilor sale lucrări în S.U.A.

În 1946, sub titlul *Enesco at Mannes School* se anunță în presă că George Enescu *„compozitor și violonist"* (sublinierea ne aparține) va preda *„cursuri de interpretare pentru instrumentiști avansați"* în anul școlar 1948—1949, dîndu-se amănunte asupra perioadei de desfășurare a lecțiilor (noiembrie-aprilie).

Anunțarea prelegerilor cu doi ani înainte denotă clar interesul pe care îl stîrnea personalitatea enesciană în S.U.A. Se observă și în această notă menționarea în primul rînd a calității de compozitor. [101]

În anii cînd George Enescu conferenția la *The Mannes School of Music,* școala era într-o continuă dezvoltare. Astfel, numai de la un

---

[98] Autoarea lucrărilor *Airs and Dances from the Eighteen Century — Tunes from many lands — Technical exercices for Beginners* — Angela Diller fondează în 1920 împreună cu Elisabeth Quaille, șefa catedrei de pian de la *The Mannes School of Music, Diller — Quaille School of Music.*

[99] Carlos Salzedo a cîntat cu Barrère în *Trio de Lutèce* — după cum s-a amintit —, acesta din urmă interpretînd cu formația sa camerală și *Dixtuorul* de George Enescu, în 1911, la New York.

[100] Lawrence, Lucille — Scrisoare către Ianca Staicovici, datată 14 iulie 1973, New York.

[101] *Enesco at Mannes Scholl,* în : *New York Times,* 16 octombrie 1946.

Scanned with OKEN Scanner

an la altul (1949-50, 1950-51) s-au adăugat în categoria claselor speciale, cele dedicate interpretării liedurilor germane și franceze (Lotte Leonard), *„Compozitorul și orchestra sa"* (Sam Morgenstern), *„Muzica contemporană"* (K. Foy), *„Opereta, radio și televiziune"* (Paul Newson). De relevat că s-a introdus un curs special pentru formarea cadrelor necesare mass-mediei, în care studenții trebuia *„să asimileze modalitățile de folosire a materialelor necesare pentru audiții muzicale profesionale"*.

Totodată s-a menținut profilul dublu stabilit în 1916, și potrivit căruia se ofereau melomanilor expuneri necesare *„familiarizării cu principalele elemente muzicale folosite de arhitectura sonoră". („Elemente muzicale"* — K. Foy.)

Dintre colegii care mai sînt în viață și au avut amabilitatea să ne ofere informații referitoare la personalitatea enesciană, Lucille Lawrence, profesoară de harpă, ne mărturisește că a participat la majoritatea concertelor prezentate de George Enescu la New York [102]. Personalitatea enesciană în întregul ei a stîrnit deci și interesul colegilor — muzicieni, profesori sau interpreți; acest interes reiese și din scrisoarea clarinetistului și dirijorului Eric Simon, care a efectuat o transcripție după *Rapsodia I*, publicată în Editura new-yorkeză Bourne & Co, punînd-o astfel la dispoziția instrumentiștilor americani, dornici de a-și îmbogăți repertoriul cu o paletă stilistică largă. [103]

În scrisoarea sa, Vera Popova — profesoară de pian, confirmă că *„Enescu a predat cursul de măiestrie în colegiul nostru studenților avansați, dar nu numai violoniștilor"* [104], deci așa cum rezultă și din alte informații, prelegerile enesciene erau audiate de o diversitate de instrumentiști, fapt ce releva complexitatea și înaltul lor nivel.

Carl Bamberger, reputat dirijor american, cunoscut în numeroase centre muzicale din Europa și Asia, își amintește că Enescu preda „foarte strălucitor" interpretarea sonatelor de Beethoven. [105]

Notam la început interesul radiat în *The Mannes School of Music* de personalitatea enesciană. Chiar elevii școlii, care nu participau la cursurile sale, erau impresionați de *„reputația sa recunoscută, talentul său remarcabil și succesul în calitate de* compozitor (sublinierea ne aparține), *dirijor, pianist și violonist care uimea."* [106]

Tot în introducere subliniam rolul important al contactelor pedagogice și în acest sens dorim să ne referim la cei doi profesori străini, cooptați în corpul didactic de la *The Mannes School of Music* între anii

---

[102] Lawrence, Lucille — Scrisoare către Ianca Staicovici, datată 14 iulie 1973, New York.

[103] Simon, Eric — Scrisoare către Ianca Staicovici, datată 29 iunie 1973 — New York.

[104] Popova, Vera — Scrisoare către Ianca Staicovici, datată 3 iulie 1973, New York.

[105] Bamberger, Carl — Scrisoare către Ianca Staicovici, datată 27 octombrie 1973, New York.

[106] Raieff, Joseph — Scrisoare către Ianca Staicovici, datată 26 iunie 1973, New York.

Scanned with OKEN Scanner

1948—51, și anume la George Enescu și Bohuslav Martinu (n. 1890-m. 1959). Nu posedăm deocamdată documente care să ateste legături între acești doi muzicieni în perioada de la Mannes sau mai înainte, dar credem că nu este hazardat să presupunem, avînd în vedere o seamă de tangențe, sau similitudini, în măsură să-i apropie, existența unor schimburi de păreri între cei doi creatori. Expunem aceste similitudini, unele dintre ele proprii reprezentanților școlilor naționale,[107] fără a le pune în patul lui Procust, numai din dorința de a ne servi ipoteza, avînd în vedere faptul că, în 1925, George Enescu, Bohuslav Martinu, Marcel Mihalovici, Tibor Harsanji, Cornrad Beck, Stan Golestan și Alexandr Tansman au fondat *l'École de Paris,* cunoscută grupare de muzică contemporană care nu caută să impună membrilor săi un anume stil, ci oferea doar un util cadru de discuții.[108]

De vîrste apropiate (G. Enescu era mai mare cu 9 ani decît B. Martinu), cei doi corifei ai muzicii naționale și-au desfășurat activitatea creatoare în aproape aceleași centre muzicale internaționale — Paris și New York.

Deși departe de patrie, au adus la cunoștința lumii întregi frumusețile și particularitățile poporului pe care îl reprezentau, fiind deosebit de apreciați în Statele Unite ale Americii.

Amîndoi au conjugat materialul folcloric cu scriitura polifonică pe care Martinu, la sfîrșitul decadei 1920—1930, o transformă *„într-o colorată ondulație care dizolva realitatea polifoniei orchestrale."* [109]

În ultima perioadă a vieții ambii creatori au avut o înclinație deosebită pentru formele clasice și camerale : Enescu a scris în acest timp după cum se știe *Uvertura de concert, Simfonia de cameră, Cvartetul de coarde op. 22 nr. 2,* iar Martinu — *Simfonia concertantă pentru vioară, oboi, fagot, violoncel și orchestră, Duet pentru vioară și violă Trio pentru vioară, violoncel și pian* etc. Și încă un amănunt : Bohuslav Martinu a avut legături de prietenie la Paris cu creatori și interpreți români, dintre care l-am aminti aici pe reputatul compozitor Marcel Mihalovici, deoarece se număra și printre cei mai apropiați prieteni ai lui George Enescu.[110] De altfel, fragmentul următor, extras din cuvîntarea lui Marcel Mihalovici la mormîntul lui Bohuslav

---

[107] *„În prima jumătate/a secolului nostru, artiști de primă mărime din estul și sud-estul Europei, pentru care plasarea în universal a însemnat totodată descoperirea unor autentice valori naționale, necunoscute pînă atunci artei europene-culte, au ales calea așa-numitei «sinteze între Orient și Occident». Aceasta a fost și calea lui George Enescu. Opera sa afirmă sinteza realizată în «spiritul timpului», adică în spiritul tendințelor universale din arta epocii în care a trăit, dintre cultura muzicală românească (în primul rînd, populară dar și cultă) și marea cultură simfonică europeană".* Niculescu, Ștefan — *George Enescu și limbajul muzical al secolului XX,* în : *Studii de muzicologie,* Vol. IV, Ed. muzicală, București, 1968, p. 89.

[108] Pitton, Paul — *La musique et son histoire,* Paris, *Les Editions ouvrière,* 1961, vol. II, p. 405—408.

[109] Mihule, Jaroslav — *Bohuslav Martinu,* Ed. Supraphon, Praha, 1966, p. 67.

[110] Ibidem, p. 64.

Martinu am putea crede că se referă la George Enescu dacă n-am ști cui i-a fost dedicat : *„Muzica sa, impregnată de ritmul și aroma folclorului, radiază nostalgie, dorința tristă pe care a purtat-o de-a lungul vieții pentru acest colț al lumii unde a văzut pentru prima oară lumina zilei“*. [111]

Cînd am emis ipoteza unor eventuale schimburi de păreri în probleme de creație între Bohuslav Martinu și George Enescu, ne gîndeam și la condițiile propice compoziției pe care le-a avut autorul *Simfoniei de cameră* în această perioadă la New York. În sprijinul acestei afirmații stau mărturiile Verei Popova, profesoară de pian la *The Mannes School of Music*, care se număra printre prietenii apropiați din New York ai lui George Enescu. Ea ne scrie că în timpul prelegerilor susținute la *The Mannes School of Music*, compatriotul nostru locuia împreună cu soția sa în casa doamnei Edith Wade, o recunoscută melomană ; aici se organizau serate muzicale, la care participa și George Enescu ca membru al unei formații (improvizate) de cameră. De asemenea, el cînta deseori extrase din operele lui Wagner. [112] De altfel pasiunea sa recunoscută pentru Wagner reieșea și din unele expuneri, în care povestea studenților despre interpretarea operelor celebrului compozitor german pe care o aprofundase la Viena, prin intermediul lui J. Helmesberger Jr. chiar după partiturile wagneriene. [113] .

Iată cum se desfășura programul zilnic enescian în acea vreme : *„dimineața compunea, după amiază și seara preda, apoi se reîntorcea acasă pentru a compune din nou“* [114] — deci o zi de muncă așa cum își dorise în întreaga viață. Nu ne miră deci buna dispoziție, putere de muncă și exigență decsebită pe care o manifesta la cursurile sale, mulțumirea sufletească menținîndu-i forța fizică. [115].

Expunerile de la *The Mannes School of Music* pe care le ținea *„Mr. Enescu, un om scund, încovoiat, cu maniere alese și în vîrstă de mai bine de 66 ani“* [116] în *Recital Hall-ul* școlii se desfășurau în fiecare miercuri după amiază, între 15,30—20,30, din noiembrie pînă în aprilie (1948—49, 1949—50) și începînd de la ora 14 din noiembrie pînă în ianuarie (1950—51).

---

[111] *„Și unul și altul știau relațiile de prietenie care mă legau de ei“*. — Scrisoare către Ianca Staicovici, datată 20 aprilie 1974, Paris.

[112] Popova, Vera — Scrisoare către Ianca Staicovici, datată 3 iulie, 1973, New York.

[113] O'Gorman, Edward — *eTaches at work — A session with Enesco's closs in Interpretation*, în : New York Times, 7 ian. 1949, p. 10.

[114] Milburn, Frank Jr. — *Fourfold musician...*

[115] *„Cel care are repulsie pentru pauză este chiar Enescu însuși... După o oră de repetiție, Mr. Enescu părea să fie singurul dintre cei 25 sau 30 de auditori care nu simțea o moleșeală în coloana vertebrală sau o impresie de saturare în centrul muzical al creierului...“* O'Gorman, Edward — *Teacher at work — A session with Enesco's class in Interpretation*, în : *New York Times*, 7 ianuarie 1949, p. 10.

[116] O'Gorman, Edward — *Teacher at work...*

Scanned with OKEN Scanner

Prelegerile cuprindeau patru secțiuni : cursuri de interpretare pentru formații camerale, pentru violoniști (la care se referea Carl Bamberger), ultimile două părți fiind dedicate instrumentiștilor de la alte clase de studii. Pentru a participa la lecțiile predate de Enescu, studenții trebuiau să susțină un examen, iar ca să absolve era necesar să audieze jumătate din numărul lor ; un fapt demn de relevat : *dintre toate cursurile de interpretare, numai la cel enescian era necesar să susții acest examen,* selecția riguroasă a celor ce doreau să-l urmărească, vorbind de la sine de importanța pedagogului Enescu.

Studenții aveau două posibilități de participare : activă și ca observator. Edward O'Gorman aprecia că un audient era, prin multitudinea datelor pe care le expunea George Enescu, *„mai cîștigat de patru ori,"* decît studenții-interpreți, deoarece putea să rețină fiecare observație, toate fiind de un deosebit interes. [117].

Formațiile camerale pregăteau sub îndrumarea sa lucrări de la preclasici la romantici (Vivaldi, Beethoven, Schubert), George Enescu prezentînd comparat diferențele stilistice, de folosire a mijloacelor tehnice și de expresie.

Un loc aparte în lecțiile enesciene îl ocupau cvartetele de Beethoven, pe care le preda în cel mai autentic stil, așa cum le auzise cîntate în casa Helmesberger, recomandînd menținerea unui ritm corect la andante-le și allegro-ul beethovenian, dat fiind că majoritatea interpreților lărgesc sau grăbesc extrem mișcările respective. [118]

Sintetizînd relatările observatorilor și elevilor săi, am putea extrage trăsăturile principale ce se degajau din prelegerile sale :

— atmosfera de autenticitate conferită expunerilor, prin intermediul prețioaselor sale amintiri, ce aduceau în mijlocul studenților personalități marcante ale vieții muzicale din trecut, relevîndu-le calitățile și analizîndu-le defectele. *„Prin lecțiile sale, studenții aveau posibilitatea să vină în contact cu marile tradiții ale lumii"* [119], afirma Helen Airoff, asistenta cursurilor sale de la *The Mannes School of Music,* cea mai în măsură să le caracterizeze, de altfel ;

— complexitatea informațiilor — problemele de interpretare fiind integrate în fenomenul artistic general ; [120]

— o viziune proprie asupra învățămîntului muzical. [121]

Dar toate aceste trăsături erau subordonate profesiunii sale de credință, pe care o împărtășea elevilor săi, aceasta revenind leitmotivic

---

[117] O'Gorman, Edward — *Teacher at work...*

[118] *„Chiar în acel timp, continuă Enescu, exista tendința de a interpreta monoton andante-le și accelera mișcările repezi. Este o adevărată boală pasiunea pentru viteză și strălucire".* — O'Gorman, Edward — *Teacher at Work.*

[119] Milburn, Frank, Jr. — *Fourfold musician.*.

[120] „Cursurile sale relevau relațiile dintre muzică și celelalte arte, plasate în contextul istoric", Milburn, Frank Jr. — *Fourfold musician...*

[121] „El prefera să discute despre principiile de bază ale artei muzicale și aplicarea lor la interpretare, pe care le considera umbrite de complexitatea dezvoltării muzicale a studentului" — Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

în amintirile lor. La fel ca Yehudi Menuhin, și Helen Airoff nota că *„pentru Enescu, muzica nu era o profesiune ci un mod de viață... o modalitate în plus de a privi universul"*. [122]

*

În concluzia celor expuse asupra cursurilor predate de George Enescu la *The Mannes School of Music*, nu putem să nu subliniem încă odată unisonul de elogii, atît din partea elevilor cît și a colegilor, acordate înaltului nivel al prelegerilor, deosebita sa exigență profesională, dăruirea și plăcerea cu care lucra, interesul pe care-l stîrnea personalitatea sa, considerația acordată — și în acest cadru — în primul rînd compozitorului.

Din lista salariilor ne dăm seama că George Enescu nu preda pentru remunerare — deloc o sumă deosebită (integrîndu-se în retribuțiile obișnuite acordate celorlalți profesori) —, ci pentru afecțiunea pe care o purta școlii, fondatorilor săi.

Încheiem aceste noțiuni liminare, referitoare la George Enescu — profesor la *The Mannes School of Music* din New York, consemnînd evoluția școlii, transformarea în colegiu (în 1953) și integrarea ei (în 1973) printre cele 8 conservatoare de frunte ale Statelor Unite ale Americii, în *Association of Independent Colleges of Music* [123], fapt care atestă înaltul nivel artistic-educativ al acestei instituții.

*

Am întreprins această cercetare în dorința de a sublinia, o dată în plus, interesul generat de multipla personalitate enesciană în S.U.A. și de a releva aprecierile pozitive referitoare la *compozitorul George Enescu*, ce rezultă din informațiile, în parte inedite, oferite de aceste documente.

---

[122] Milburn, Frank, Jr. — *Fourfold musician...*

[123] * *Spotlight*, în : *Music*, New York, 31, nr. 4, aprilie 1973, p. 21.

BIBLIOGRAFIE

Casella, Alfredo — *I segreti della giara,* Milano 1941, apud Voicana, Mircea, în colaborare — *Monografia George Enescu,* Bucureşti, Editura Academiei, 1971.

Caudella, Eduard — *Progresul muzicii şi teatrului la noi,* în : *Arta Română,* Iaşi, 3, nr. 5—6, mai 1910, p. 73—77.

C.N. — *60 years as artist marked by Enesco* în : *New York Times,* New York, 22 ianuarie 1950.

Downes, Olin — *New Enesco Work given by Menuhin,* în : *New York Times,* New York, 23 ianuarie 1935.

Downes, Olin — *Enesco concludes orchestra stay,* în : *New York Times,* New York, 8 februarie 1937.

Downes, Olin — *Enesco conduct own compositions,* în : *New York Times,* New York, 15 februarie 1939.

Edwards, Ray G. — *Georges Enesco,* în : *The Musician,* New York, iulie 1913.

Firca, Clemansa Liliana — *Heterofonia în creaţia lui George Enescu* în : *Studii de muzicologie,* vol. IV, Bucureşti, Editura muzicală, 1968, p. 307—316.

Foni, Fernanda
Missir, Nicolae
Voicana, Mircea
Zottoviceanu, Elena — *George Enescu,* Bucureşti, Editura muzicală, 1964.

Gilman, Lawrence — *A musician from Romania, New York Herald Tribune,* 12 ianuarie, 1937.

Gilman, Lawrence — *Enesco Appears with The Philharmonic Symphony as Baest conductor,* în : *New York Herald Tribune,* New York, 29 ianuarie, 1937.

O'Gorman, Edward — *Teacher at work — A session with Enesco's class in interpretation,* în *New York Times,* New York, 7 ianuarie, 1949, p. 10.

Henderson, W. J. — *Enesco Complete Engagement,* în : *New York Sun,* New York, 8 februarie 1937.

H.T. — *Enesco Conducts his own suite in C,* în : *New York Times,* New York, 5 februarie 1937.

Loesser, Arthur — *George Enesco,* în : *New Pioneer,* Cleveland vol. 1, nr. 4—5, iulie 1943, p. 4—7.

Kuafmann, L. Helen — *One Facet of a Triple Personality...* în *Musical America,* New York, 25 ianuarie 1937.

Kuafmann, L. Helen — *George Enesco... as I knew* în : *Etude,* New York, februarie 1956, p. 13, 62.

Kuafmann, L. Helen — *George Enesco revisited,* 1947, bruion, fond Enescu, Library of Performing Arts, New York.

Scanned with OKEN Scanner

Mihule, Jaroslav — *Bohuslav Martinu*, Praha, Editura Supraphon, 1966.

Milburn, Frank Jr. — *Fourfold musician*, în : *Musical America* New York, iunie, 1955, p. 33—34.

Mordewell, H. K. — *Out of Balkans Into Boston*, în : *Buston Evening Transcript*, Boston, 20 octombrie 1915.

Niculescu, Ştefan — *George Enescu şi limbajul muzical al secolului XX* în : *Studii de muzicologie*, vol. IV, Bucureşti, Editura muzicală, 1968, p. 89—95.

O'Neill, R. N. — *New composer is Heard in Cincinati Orchestra*, în : *Cleveland Leader*, 26 noiembrie 1913.

N.S. — *Enesco Reception and Recital*, în : *New York Times*, New York 22 ianuarie 1950.

Peyser, Herbert — *Composer Enesco analises himself*, în : *Musical America*, New York, vol. 10, nr. 23, 10 august 1912, p. 2.

Ralea, Catinca — *Yehudi Menuhin — Muzica — o atitudine* în : *Contemporanul*, Bucureşti, nr. 39 (1402), p. 10.

Raţiu, Adrian — *Principiul ciclic la George Enescu* în : *Studii de muzicologie*, vol. IV, Bucureşti, Editura muzicală, 1968, p. 205—211.

Rider, Alex — *Music from Mannes, Music*, New York, 31, nr. 5, mai 1973, p. 2.

Tracey, Minnie — *George Enesco — The musician and the man*, în : *Musical America*, New York, vol. 23, nr. 18, 20 iunie 1916, p. 11.

Voicana, Mircea
Firca, Clemensa Liliana
Hoffman, Alfred
Zottoviceanu, Elena — Monografia *George Enescu*, Bucureşti, Editura Academiei, 1971.

* — *The Mannes School of Music*, New York, 1916, 1949—50, 1950-51, 1972-74.

* — *Spotlight* — în : *Music*, New York, 31, nr. 4, aprilie 1973, p. 21.

* — *George Enesco is dead in Paris* în : *New York Times*, New York, 5 mai 1955.

* — *George Enesco Dies at 73. A noted violonist, composer* în : *New York Herald* Tribune, New York, 5 mai 1955.

* — *The International Cyclopedia of Music and Musicians* edited by Oscar Thompson, Ninth Edition, Dodd, Mead & Company, New York, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR MISDOLEA

O teorie asupra formalizării matematice a categoriilor sintaxei muzicale şi a procesului de creaţie muzicală în genere

1. INTRODUCERE

Într-o vreme cînd explozia informației tinde să facă din ce în ce mai subtile mecanismele cunoașterii umane, cînd setea de investigație cuprinde mase tot mai largi, riscînd să devină o modă, posibilitățile clasice de abordare a unor tipuri de probleme ce stau în fața omului devin neputincioase, sau oricum limitate.

Se încearcă metode noi, căi noi, instrumente noi. Iată de ce astăzi matematica, cu toate imensele ei capacități de descriere formalistă a fenomenologiei exterioare omului, pătrunde cu pași siguri în arsenalul de investigare a microcosmosului uman, încercînd să ordoneze acolo fenomene și relații care ni s-au părut întotdeauna haotice și evazive.

Indestructibilitatea și unicitatea spiritului atrage după sine, la prima vedere, imposibilitatea abordării analitice a unei relații în sine, referitoare la activitatea acestuia, dar la o analiză ceva mai atentă ne dăm seama că ceea ce avem în fața noastră de ordonat și înțeles, nu reprezintă altceva decît reflectarea în spirit a unor fenomene exterioare acestuia. Este bine cunoscut exemplul trandafirului care se reflectă diferențiat pe fațetele unui cristal, fără ca acesta să piardă ceva din unitatea sa.

Este de la sine înțeles că aici nu ne-am referit în nici un fel la problema în sine a unicității spiritului, problemă care nu interesează în lucrarea de față și pe care am considerat-o rezolvată în sensul afirmativ, cu dorința de a situa considerațiile ulterioare pe un teren relativ consolidat.

Efortul nostru se va îndrepta către ordonarea și descrierea, pe cît posibil mai precisă, a acelor forme muabile și fluente care apar în urma unor procese insuficient studiate, pe suprafețele spiritului uman.

Dacă ne gîndim însă la complexitatea și copleșitoarea diversitate a formelor amintite mai sus, efortul acesta pare zadarnic și uneori ridicol, dar el trebuie înțeles ca o tendință obiectivă și irevocabilă.

Pe de altă parte, studiul de față trebuie înțeles în primul rînd ca o expunere de idei, ca o tendință de înțelegere și determinare cît mai riguroasă a procesului complex de creație muzicală, ca o analiză introspectivă a spiritului uman asupra lui însuși.

Este, dacă vreți, o chemare aproape transcendentală de la care ne este imposibil să abdicăm.

Scanned with OKEN Scanner

2. ABORDAREA RIGUROASĂ A CATEGORIILOR SINTAXEI MUZICALE

În literatura de specialitate s-au stabilit în ultimul timp patru categorii sintactice muzicale distincte și ireductibile : monodia, omofonia, polifonia și eterofonia. Structura fiecărei sintaxe amintite constituie încă un obiect de controverse, dar o părere dintre cele mai competente [1], le explicitează astfel :

MONODIA — ca o înlănțuire orizontală de obiecte sonore,

POLIFONIA — ca o distribuție verticală de monodii distincte, evoluînd simultan și într-o relativă independență,

OMOFONIA — ca un caz particular de polifonie, în care silabele fiecărei monodii componente se modifică simultan, iar

ETEROFONIA — ca o distribuție verticală de monodii asemănătoare, care evoluează între două stări limită ; una de totală dependență (obiectele suprapuse sînt identice) și alta — eterofonia propriu-zisă — de totala independență (obiectele suprapuse sînt total distincte).

Se observă că toate cele patru categorii fundamentale ale sintaxei muzicale se pot defini, formal, prin raport cu una din ele și anume cu monodia.

Rezultă că un studiu privind microcosmosul monodiei poate fi extrapolat eficient la analiza polifoniei, omofoniei și respectiv a eterofoniei.

Eficiența acestei extinderi este cu atît mai mare, cu cît metoda aleasă are capacitatea de a elimina fără daune în calitatea rezultatelor, sau de a lua în considerare într-un mod suficient de riguros, acele elemente care fac din categoriile sintactice amintite, structuri distincte.

Pasul esențial în sensul acesta se face prin discretizarea relațiilor definitorii ale monodiei.

Se pleacă de la premisa că oricărei monodii i se pot asocia una sau mai multe variabile definite pe mulțimi discrete formate din „n" elemente — obiecte sonore (în funcție de ambitusul monodiei).

Astfel, dacă se consideră elemente de existență pentru monodie ; *înălțimea* (echivalentă cu frecvența) sunetelor constituente (înălțimi care ordonează melodia monodiei) și *durata* lor în timp (durate care structurează ritmul monodiei), acestor elemente li se pot asocia, formal, variabile care iau valori în mulțimea discretă a frecvențelor utilizate curent în muzica europeană (din zona audibilă sau mai restrîns, din zona ambitusului monodiei) și respectiv, în mulțimea discretă a duratelor de timp uzuale în practica muzicală.

Scanned with OKEN Scanner

În felul acesta, orice monodie este definită prin două şiruri de valori distincte strict poziţionale :

$$\begin{matrix} x_1 & x_2 & x_3 & \dots & x_i & \dots & x_n \\ f_1 & f_2 & f_3 & \dots & f_i & \dots & f_n \\ t_1 & t_2 & t_3 & \dots & t_i & \dots & t_n \end{matrix} \qquad (2.1)$$

în care s-a notat prin :

x_i — poziţia sunetului „i" din monodie, faţă de o origine arbitrară.

f_i — frecvenţa (înălţimea) sunetului „i",

t_i — durata sunetului „i".

Altfel spus, oricărei monodii îi corespunde tripletul $\{X, F, T\}$. Pentru rigurozitatea şi eficienţa modelului expus, corespondenţa mărimilor constituente ale tripletului amintit este strict rigidă, în sensul că poziţiei x_i îi corespunde numai şi numai frecvenţa f_i, respectiv durata t_i.

A discretiza relaţiile definitorii ale monodiei, înseamnă, cu cele spuse mai sus, a transcrie pentru ea un tabel de forma (2.1), respectiv a determina tripletul aferent $\{X, F, T\}$.

O asemenea descriere a monodiei pe mulţimile discrete menţionate are cel puţin trei avantaje esenţiale ;

— Se izolează timpul ca element de ordonare a monodiei, dîndu-se astfel posibilitatea tratării distincte a melodiei de ritm ;

— Polifonia, omofonia şi eterofonia pot fi analizate la rîndul lor prin aceleaşi procedee de discretizare, suprapunîndu-se triplete corespunzătoare $\{X, F, T\}_k$, în care k este ordinul monodiei din distribuţia verticală a categoriilor sintactice amintite ;

— Se deschide posibilitatea utilizării calculatoarelor electronice numerice la rezolvarea problemelor de analiză şi sinteză a monodiilor, problemă care necesită, pentru o tratare cît mai riguroasă, un volum mare de calcul.

În altă ordine de idei, tratarea distinctă a melodiei de ritm aduce cu sine posibilitatea studierii unor clase de monodii cuprinzătoare, în ordinea firească a apariţiei sunetelor constituente fiecărei monodii în parte (adică în ordinea textului muzical), lucru pe care simultaneitatea melodie-ritm funcţie de timp îl ignoră, sau nu îi poate face faţă.

Abordarea unor clase de monodii conduce în mod nemijlocit la abordarea, în acelaşi sens de analiză şi sinteză, a problemelor de stil pentru un singur compozitor, sau pentru un grup de compozitori, definind astfel o epocă.

Aşa cum în teoria informaţiei, măsura cantităţii de informaţie — entropia — diferenţiază experimentele între ele, se poate introduce şi în muzicologie o mărime, care pe baza celor expuse mai sus să distanţeze cantitativ stilurile între ele şi chiar epocile.

Problema în sine este deosebit de complexă, în ea intervenind factori care cu greu pot fi ordonaţi sau chiar descoperiţi (în sensul prinderii lor într-un formalism acceptabil). Ea va face obiectul unor cercetări viitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Revenind, corespondența (2.1) poate fi descompusă în două relații de forma :

$$\begin{aligned} x_i &\longrightarrow f_i \qquad (2.2) \\ x_i &\longrightarrow t_i \qquad (2.3) \end{aligned} \qquad (2.2)$$

Prima corespondență (2.2) coincide cu discretizarea melodiei unei monodii prin relația poziție-frecvență, iar cea de a doua corespondență (2.3) reprezintă discretizarea ritmului monodiei respective prin relația poziție-durată.

Descompunerea relației (2.1) în corespondențele (2.2) și (2.3) este determinată de abordarea practică a analizei și sintezei unei monodii.

Pentru înțelegerea deplină a modului în care se poate constitui tabelul (2.1), respectiv corespondențele (2.2) și (2.3), dăm următorul exemplu :

Se consideră monodia cu următoarea structură, complet arbitrară (fig. 2.1). În mod intenționat s-au inclus apogiaturi și sunete repetate.

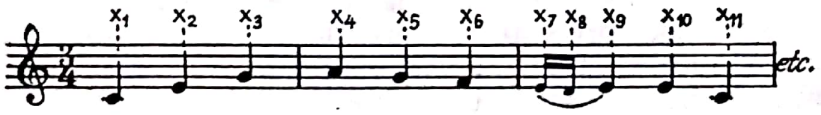


fig. 2.1

Luînd ca origine pozițională începutul monodiei, se obține, în sensul celor spuse mai sus, tabelul :

x_1	x_2	x_3	x_4	x_5	x_6	x_7	x_8	x_9	x_{10}	x_{11}
f_{do_1}	f_{mi_1}	f_{sol_1}	f_{la_1}	f_{sol_1}	f_{fa_1}	f_{mi_1}	f_{re_1}	f_{mi_1}	f_{mi_1}	f_{do_1}
t_{do_1}	t_{mi_1}	t_{sol_1}	t_{la_1}	t_{sol_1}	t_{fa_1}	t_{mi_1}	t_{re_1}	t_{mi_1}*	t_{mi_1}	t_{do_1}

în care literele x, f, t au semnificațiile date anterior.

Se observă cu ușurință că un astfel de tabel, după cum este construit, poate lua în considerare nu numai sunetele de bază dar și orice fel de figurații (apogiaturi, mordente, melisme etc.).

Din acest tabel se pot extrage cu ușurință relațiile de forma (2.2) și (2.3).

Se înțelege că tabelul de mai sus și în general tabelul (2.1), poate fi completat în același mod și cu alte caracteristici ale monodiei ; intensitatea sunetului, timbrul lui (modul de atac) etc.

Se obțin atîtea relații de forma (2.2) sau (2.3) cîte elemente caracteristice se iau în considerare pentru fiecare sunet al monodiei.

Relațiile (2.2) și (2.3) devin ele însele, la rîndul lor, tabele cu mai multe linii (matrici) dacă analizăm mai multe monodii, simultan.

În astfel de matrici, fiecare linie corespunde unei singure monodii.

* Se înscrie valoarea reală a duratei — adică timpul de execuție.

Scanned with OKEN Scanner

3. ANALIZA DINAMICĂ A STRUCTURII MONODIILOR, PRIVITE CA PRODUSUL UNUI PROCES DE CREAȚIE

Din expunerea de pînă acum, reiese evident că tabelul (2.1) reprezintă ordonarea după parametrii esențiali, a monodiei și că analiza corelațională a obiectelor sonore constituente ale acesteia nu se poate face decît plecînd de la acest tabel și utilizînd metode statistice (probabiliste).

Utilizarea unor asemenea metode se impune dacă se ține seama de următoarele observații :

— Apariția unui element f_i, respectiv t_i (e_i — intensitatea, sau c_i — timbrul sunetului) pe o anumită poziție x_i, este determinată de un complex de factori a căror evoluție are un caracter probabilistic ;

— Rezultă că monodia, în toată complexitatea ei (luînd în considerare toți factorii determinanți), poate fi tratată ca un fenomen statistic de masă ;

— Ponderea fiecărui obiect sonor (inclusiv cele care formează figurațiile *) este determinată relațional (în sens structuralist) de ansamblul întregii monodii, procesul de creație fiind un proces de sinteză momentană și în același timp globală (această afirmație își va găsi și o justificare matematică în cele ce urmează).

Ne oprim aici cu enumerarea acestor observații, considerînd că ele sînt suficiente într-o primă etapă, pentru evidențierea metodelor statistice propuse, dar problema găsirii celor mai adecvate căi pentru studierea monodiei (ca sintaxă primordială — în funcție de care sînt definite polifonia, omofonia și eterofonia), plecînd, așa cum este firesc, de la caracteristicile esențiale și determinante ale fenomenului de creație (caracteristici insuficient studiate), rămîne încă deschisă.

În continuare, putem trece la analiza înlănțuirilor interne corelaționale ale obiectelor sonore din cadrul monodiei făcînd uz, așa cum a fost motivat mai sus de metodele statisticii matematice.

În acest sens vom face alte cîteva observații.

Caracterul complex al dependenței statistice, pune în evidență cu acuitate problema identificării existenței legăturii între elemente, legătură care în cazul procesului de creație este deosebit de complexă și aproape deloc studiată (vezi cele menționate mai sus). Indicii de corelație între diferiții parametrii care influențează evoluția procesului, se pot calcula numai în condițiile stabilirii anticipate a unei legături cauzale reale (la modul calitativ — în sensul existenței) între aceștia, în contextul general al ansamblului luat în considerare.

În procesul de cercetare al legăturilor cauzale existente în cadrul evoluției unei modalități de creație (în cazul în speță a unei monodii — respectiv a unei polifonii, omofonii sau eterofonii) ne este pusă în evidență contopirea acțiunii unui complex de factori-cauze, dintre care unii esențiali, alții neesențiali, unii putînd fi determinați și măsurați, alții nu.

---

* Evidențiem acest lucru, deoarece de multe ori aceste figurații sînt evoluții caracteristice în monodia sau monodiile studiate.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, în majoritatea cazurilor (cel puţin pînă acum), nu este posibilă epuizarea completă a tuturor factorilor care influenţează fenomenul studiat. Sub acest aspect, dependenţa statistică reprezintă numai o anumită treaptă a dependenţei funcţionale.

Exprimarea cantitativă (sub forma unor relaţii matematice de determinare) a înlănţuirilor interne a monodiei, reprezintă în ultima instanţă, transcrierea modelului matematic al acesteia. Se folosesc ca date de intrare, datele înscrise în tabele de forma (2.1) cărora li se aplică metoda corelaţiei.

Volumul mare de calcul, consecinţă a obţinerii unei rigurozităţi suficient de mare, impune folosirea unor calculatoare electronice numerice, pentru care discretizarea monodiei, aşa cum a fost expusă mai sus, reprezintă o necesitate esenţială.

În cadrul metodei corelaţiei se determină (pe baza unor relaţii matematice care depăşesc cadrul lucrării de faţă şi care se găsesc în mod curent în literatura de specialitate [2]), indici de corelaţie sau coeficienţi de corelaţie care exprimă cantitativ dependenţa funcţională între două sau mai multe mărimi, luate separat sau simultan în considerare.

Se exprimă, de asemenea, în final o relaţie cantitativă care determină fiecare mărime în parte, în funcţie de celelalte mărimi care structurează evoluţia fenomenului studiat. Relaţia este denumită în mod curent, funcţie de regresie.

De buna alegere a funcţiei de regresie, depind rezultatele analizei de corelaţie, respectiv rigurozitatea estimaţiilor mărimilor dependente (în cazul în speţă, obiectele sonore care constituie monodia sau monodiile studiate).

Revenind, la corespondenţa (2.1), în continuare se vor face referiri numai asupra relaţiei (2.2), toate concluziile care vor fi trase asupra acesteia putînd fi extrapolate fără nici un fel de dificultate şi asupra relaţiilor de forma : $x_i \longrightarrow t_i$; $x_i \longrightarrow e_i$; $x_i \longrightarrow c_i$ (în care x_i, t_i, e_i, şi c_i au semnificaţiile menţionate mai sus).

Să considerăm şirul valorilor frecvenţelor care structurează melodia unei monodii, aşa cum este dat el de corespondenţa (2.2) ;

$$\begin{matrix} x_1, & x_2, & \ldots, & x_i, & \ldots, & x_n \\ f_1, & f_2, & \ldots, & f_i, & \ldots, & f_n \end{matrix} \qquad (3.1)$$

Şirul (3.1) poate fi completat atunci cînd se iau în considerare simultan mai multe monodii, cu cît o linie de frecvenţe aferentă fiecărei monodii în parte.

În cazul acesta corespondenţa (3.1) se poate reprezenta sub forma unui tablou de date de forma :

$$\begin{matrix} \text{monodia 1}; & f_{11}, & f_{12}, & \ldots, & f_{1i}, & \ldots, & f_{1n} \\ \text{monodia 2}; & f_{21}, & f_{22}, & \ldots, & f_{2i}, & \ldots, & f_{2n} \end{matrix} \qquad (3.2)$$

$$\begin{matrix} \text{monodia k}; & f_{k1}, & f_{k2}, & \ldots, & f_{ki}, & \ldots, & f_{kn}, \end{matrix}$$

$$\begin{matrix} \text{monodia m}; & f_{m1}, & f_{m2}, & \ldots, & f_{mi}, & \ldots, & f_{mn} \end{matrix} \qquad (3.2)$$

Scanned with OKEN Scanner

Stabilirea expresiei legăturilor interne ale monodiei nu poate fi considerată o problemă formală, ea ține în mod direct de natura dependenței fenomenului de creație și ea trebuie rezolvată, sau cel puțin abordată în sensul acesta. De aceea se pleacă de la premisa că procesul de făurire a unei monodii este un proces de sinteză momentană și în același timp globală, ceea ce înseamnă că fiecare obiect sonor component al monodiei este determinat atît de întreaga evoluție a acesteia, anterioară apariției lui, cît și de contextul general al întregei monodii (influențat și de evoluția ulterioară apariției obiectului sonor), context în care se găsește spiritul creatorului în momentul făuririi monodiei.

Influența evoluției ulterioare a monodiei, asupra unui obiect sonor anterior ei, pare la prima vedere paradoxală, dar ea își face simțită prezența prin atmosfera de generalitate în care se găsește psihicul celui care creează monodia, în momentul determinării ei.

Pe de altă parte, apariția unui nou obiect sonor aduce modificări atît în traiectoria momentană a monodiei, cît și în contextul general în care se manifestă psihicul creatorului.

Astfel, procesul de făurire a unei monodii (și în general a unei lucrări muzicale) ne apare, ca un proces cu multiple legături inverse, și așa cum a fost definit mai sus, ca un proces de complexă sinteză momentană și în același timp globală.

În sensul acesta, în procesul stabilirii expresiei analitice a legăturilor interne ale monodiei, s-au determinat trei tipuri de coeficienți de corelație, care reprezintă tot atîția pași făcuți în profunzimea analizei și anume :

a) Coeficienți de corelație simplă

$$r_{f_1 \cdot f_i} \; ; \; r_{f_2 \cdot f_i} \; ; \; \ldots, \; r_{f_i \cdot f_i} \ldots r_{f_n \cdot f_i} \quad (i = 1, \; 2, \; \ldots \; n) \tag{3.3}$$

care indică gradul legăturii lineare între fiecare obiect sonor de frecvență f_1, f_2 ..., f_i , ..., f_n și un obiect sonor de referință cu frecvența f_i cu $i = 1, 2, \ldots, n$

(După cum am menționat mai sus, toate afirmațiile cu privire la șirul frecvențelor, pot fi extrapolate și pentru ceilalți parametri ai obiectelor sonore din cadrul monodiei studiate).

Scriind pentru i valorile 1, 2, 3, ..., n, șirul (3.3) se poate dezvolta sub forma unui tablou (matrice) al coeficienților de corelație simplă :

$$\begin{array}{l} i=1 \; r_{f_1 \cdot f_1} ; \; r_{f_2 \cdot f_1}, \; \ldots, \; r_{f_i \cdot f_1}, \; \ldots, \; r_{f_n \cdot f_1} \\ i=2 \; r_{f_1 \cdot f_2}, \; r_{f_2 \cdot f_2}, \; \ldots, \; r_{f_i \cdot f_2}, \; \ldots, \; r_{f_n \cdot f_2} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots \\ i=i \; r_{f_1 \cdot f_i}, \; r_{f_2 \cdot f_i}, \; \ldots, \; r_{f_i \cdot f_i}, \; \ldots, \; r_{f_n \cdot f_i} \\ \ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots \\ i=n \; r_{f_1 \cdot f_n}, \; r_{f_2 \cdot f_n}, \; \ldots, \; r_{f_i \cdot f_n}, \; \ldots, \; r_{f_n \cdot f_n} \end{array} \tag{3.4}$$

Coeficienții de corelație simplă pun în evidență modul cum sînt influențate fiecare din obiectele sonore ale monodiei (în speță para-

Scanned with OKEN Scanner

metrul respectiv al obiectului sonor) de un obiect sonor de referință considerat la etapa aceea ca fiind factorul principal în stabilirea traiectoriei monodiei.

La rîndul său, fiecare obiect sonor poate fi considerat în succesiunea etapelor $i = 1, 2, ..., n$, obiect sonor de referință.

Calculul coeficienților de corelație simplă, se face conform unor relații date de literatura matematică de specialitate /2/.

Acești coeficienți sînt mărimi abstracte, nelegate de unitățile de măsură ale mărimilor corelate și ei au valori cuprinse între —1 și 1.

Valorile negative exprimă o corelație indirectă între mărimi, iar valorile pozitive indică o legătură directă.

Corelația între două mărimi f_k și f_i este directă dacă odată cu creșterea valorii (cifric vorbind) mărimii f_i, crește și valoarea mărimii f_k.

Corelația este inversă dacă odată cu creșterea valorii frecvenței f_k, valoarea frecvenței f_i scade.

Considerațiile estetice cu privire la acest aspect al corelației obiectelor sonore în cadrul unei monodii, aprofundează și mai mult analiza acesteia.

În sensul acesta se poate demonstra faptul că tendința de expansiune (în sensul creșterii valorii frecvenței — sau a unui alt parametru) a unui obiect sonor, poate atrage după sine aceeași tendință sau o tendință contrară la un alt obiect sonor situat pe o altă poziție, dar corelat cu primul prin contextul general al monodiei.

Matricea coeficienților de corelație simplă (3.4) poate indica locul unde se petrece acest fenomen, dar nu îi poate explicita cauzele. Studierea analitică a acestor cauze pot face obiectul unor cercetări aparte.

Valorile —1 și 1 ale coeficienților de corelație sînt valori limită și ele indică gradul de legătură maxim între două mărimi.

De aici, rezultă că în matricea (3.4) valorile $r_{f_i \cdot f_i}$ sînt întotdeauna egale cu 1, deoarece întotdeauna se poate considera că o variabilă este maxim corelată cu ea însăși.

Cu cît coeficientul de corelație este mai aproape de 1 sau —1, cu atît gradul corelării este mai intens.

Rezultă că acești coeficienți ne oferă o măsură a influenței pe care o exercită un obiect sonor considerat la un moment dat elementul esențial (factorul hotărîtor) în evoluția traiectoriei unei monodii, asupra celorlalte obiecte sonore ale acesteia.

b) Coeficienți de corelație multiplă :

$$R_{f_1 \cdot (f_2, f_3, \ldots, f_n)},\ R_{f_2 \cdot (f_1, f_3, \ldots, f_n)},\ \ldots,\ R_{f_i \cdot (f_1, f_2, \ldots, f_{i-1}, f_{i+1}, \ldots, f_n)},\ \ldots,$$
$$,\ R_{f_n \cdot (f_1, f_2, \ldots, f_{n-1})} \qquad (3.5)$$

Avînd în vedere, după cum s-a menționat mai sus, că procesul de creație a unei monodii este un proces global și cu multiple legături inverse, semnificațiile coeficienților de corelație simplă nu pot explicita decît într-o formă schematizată (prin luarea în considerare a unui singur

Scanned with OKEN Scanner

obiect sonor determinant, de fiecare dată ; este adevărat, operație multiplicată de n ori) ponderea fiecărui obiect sonor în cadrul evoluției unei monodii.

De aceea se recurge la determinarea unor coeficienți de corelație multiplă, care indică intensitatea corelației între fiecare obiect sonor în parte și toate celelalte obiecte sonore ale monodiei luate simultan.

Astfel, termenul $R_{f_1 \cdot (f_2, f_3, \ldots, f_n)}$ din șirul (3.5) indică coeficientul de corelație multiplă între obiectul sonor de frecvență f_1 și toate celelalte obiecte sonore de frecvență f_2, f_3, ..., f_n.

Toți ceilalți termeni din șirul (3.5) au aceeași semnificație, corespunzătoare fiecărui obiect sonor al monodiei.

Acești coeficienți, calculați după relații date în literatura de specialitate [2], au valori cuprinse între 0 și 1, corelația multiplă $R = 1$, indicînd un grad maxim de legătură între obiectele sonore respective.

Atît din punctul de vedere al structurii interne a monodiei, cît și din punctul de vedere al procesului de elaborare al acesteia, coeficienți de corelație multiplă cu valori apropiate de 1 indică existența unei structuri și a unei elaborări globale în care fiecare obiect sonor influențează și este influențat la rîndul său de toate celelalte obiecte sonore ; cele din fața lui, prin existența lor reală (sonoră), cele de după el — neelaborate încă — prin contextul general în care se găsește psihicul compozitorului.

Exemplul practic pe care îl vom da la sfîrșitul acestui studiu pune în evidență, într-adevăr, coeficienți de corelație multiplă foarte apropiați de 1.

De asemenea, diferitele valori care se obțin pentru acești coeficienți, termeni ai șirului (3.5), ne dau o imagine, respectiv o măsură a ponderei cu care intervine fiecare obiect sonor în parte asupra întregii structuri a monodiei. Astfel, pe baza acestei imagini, sau plecînd de la ea, se pot face analize de echilibru pentru structura monodiei, analize de stabilitate și de direcții de dezvoltare a acestei structuri.

c) Coeficienți de corelație parțială :

$$
\begin{array}{l}
R_{f_1 \cdot (f_2, f_3)},\ R_{f_1 \cdot (f_2, f_3, f_4)},\ \ldots,\ R_{f_1 \cdot (f_2, f_3, \ldots, f_{n-2})} \\
R_{f_2 \cdot (f_1, f_3)},\ R_{f_2 \cdot (f_1, f_3, f_4)},\ \ldots,\ R_{f_2 \cdot (f_1, f_3, \ldots, f_{n-2})} \\
\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots \\
R_{f_i \cdot (f_1, f_2)},\ R_{f_i \cdot (f_1, f_2, f_3)},\ \ldots,\ R_{f_i \cdot (f_1, f_2, \ldots, f_{i-1}, f_{i+1}, \ldots, f_{n-2})} \\
\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots \\
R_{f_n \cdot (f_1, f_2)},\ R_{f_n \cdot (f_1, f_2, f_3)},\ \ldots,\ R_{f_n \cdot (f_1, f_2, \ldots, f_{n-2})}
\end{array}
\qquad (3.6)
$$

Acești coeficienți indică gradul legăturii între un obiect sonor și două obiecte sonore — $R_{f_i} \cdot (f_1, f_2)$, respectiv între același obiect sonor și trei obiecte sonore ale monodiei — $R_{f_i} \cdot (f_1, f_2, f_3)$, ș.a.m.d. între

Scanned with OKEN Scanner

același obiect sonor și toate celelalte n-2 (și nu n-1, pentru că în acest caz s-ar confunda cu coeficientul de corelație multiplă) obiecte sonore ale monodiilor studiate.

Ordinea în care intervin obiectele sonore de frecvențe f_1, f_2, f_3, ..., f_{n-2}, în exemplificarea de mai sus este dictată de valorile coeficienților de corelație simplă. Cu cît acestea sînt mai apropiate de 1, cu atît frecvențele respective intră mai rapid în corelație, respectiv în calcul.

Valorile coeficienților de corelație parțială oscilează și ele între 0 și 1, cu aceleași semnificații date acestora în cazul corelației simple și multiple.

Din punct de vedere structural, coeficienți de corelație parțială ne formează o imagine asupra influențelor pe care le au diferitele infrastructuri ale monodiei, asupra fiecărui obiect sonor din componența acesteia

Astfel, rezultă că diferitele părți ale monodiei, influențează în mod diferit obiectele sonore, luate în studiu la etapa aceea, și că această influență este măsurată cu ajutorul coeficienților de corelație parțială. Interdependența infrastructurilor monodiei, este o problemă complexă, ea punînd în evidență acea viziune globală a actului de creație, de care am mai vorbit.

Și în acest caz coeficienții de corelație parțială ne pot indica, prin valorile lor, ponderea cu care diferitele zone ale monodiei influențează obiectele sonore luate în studiu, la acel moment, dar nu ne pot explicita în mod riguros matematic, pe de o parte, cauzele diferențierii acestei ponderi, iar pe de altă parte, cauzele pentru care o anumită zonă, sau anumite zone, sînt mai influente sau mai puțin influente. Acești coeficienți constată numai, dar constată la modul cantitativ.

Determinarea tuturor tipurilor de coeficienți de corelație amintiți mai sus, ne formează o imagine cantitativă a structurii dinamice a monodiilor luate în studiu, pe de o parte, iar pe de altă parte, ne scoate în evidență caracteristicile de sinteză complexă și globală a fenomenului cu multiple reacții inverse ce constituie actul de creație.

Se poate trece acum la elaborarea funcției de regresie, amintită la începutul paragrafului, funcție care reprezintă relația matematică de determinare a parametrului studiat al fiecărui obiect sonor, în funcție de valorile aceluiași parametru, ale celorlalte obiecte sonore care compun monodia.

Se obține astfel o descriere cantitativă (pe baza unor relații matematice) a structurii intrinseci a monodiei sau monodiilor studiate.

Astfel, dacă se reia tabelul (3.2) :

$$\begin{array}{l} f_{11},\ f_{12},\ \ldots,\ f_{1i},\ \ldots,\ f_{1n} \\ f_{21},\ f_{22},\ \ldots,\ f_{2i},\ \ldots,\ f_{2n} \\ \cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots \\ f_{k1},\ f_{k2},\ \ldots,\ f_{ki},\ \ldots,\ f_{kn} \\ \hline f_{m1},\ f_{m2},\ \ldots,\ f_{mi},\ \ldots,\ f_{mn} \end{array} \qquad (3.7)$$

Scanned with OKEN Scanner

se caută o relație de forma :

$$f_{ki} = \varphi\,(f_{k1}, f_{k2}, \ldots, f_{ki-1}, f_{ki+1}, \ldots, f_{km}) \qquad (3.8)$$

cu i = 1, 2, ..., n
care să fie aceeași pentru toate cele m monodii luate în studiu.

Fie relațiile de forma (3.8) pentru toate cele m monodii ;

$$\begin{aligned}
f_{1i} &= \varphi_1\,(f_{11}, f_{12}, \ldots, f_{1i-1}, f_{1i+1}, \ldots, f_{1n}) \\
f_{2i} &= \varphi_2\,(f_{21}, f_{22}, \ldots, f_{2i-1}, f_{2i+1}, \ldots, f_{2n}) \\
&\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots \\
f_{ki} &= \varphi_k\,(f_{k1}, f_{k2}, \ldots, f_{ki-1}, f_{ki+1}, \ldots, f_{kn}) \qquad (3.9) \\
&\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots \\
f_{mi} &= \varphi_m\,(f_{m1}, f_{m2}, \ldots, f_{mi-1}, f_{mi+1}, \ldots, f_{mn})
\end{aligned}$$

cu i = 1, 2, 3, ... , n

Afirmația de mai sus presupune :

$$\varphi_1 = \varphi_2 = \varphi_3 = \ldots \varphi_k = \ldots = \varphi_m \qquad (3.10)$$

Relația (3.8) exprimă acea descriere cantitativă a structurii monodiei, amintită mai sus, prin determinarea la modul cel mai general a unui obiect sonor oarecare din monodie, în funcție de toate celelalte obiecte sonore ce o compun.

Pe de altă parte, această relație s-a scris sub forma prezentată mai sus, rămînînd fideli viziunii globale asupra monodiei, în sensul că un obiect sonor component al acesteia este determinat nu numai de evoluția anterioară apariției lui, dar și de traiectoria ulterioară, neformulată încă, dar vie în spiritul compozitorului.

În sensul acesta, un obiect sonor este determinat de toate celelalte obiecte sonore care intră în componența monodiei studiate.

În altă ordine de idei, relațiile (3.10) deschid posibilitatea abordării simultane a unui număr apreciabil de monodii grupate în clase cu caracteristici estetico-muzicale comune.

Aceasta presupune găsirea pentru obiectele sonore așezate pe aceeași verticală în tabelul (3.7) a unor funcții de forma (3.8) echivalente.

În exemplul practic (analiza subiectelor a 24 fugi pentru pian de J. S. Bach), luat în considerare la sfîrșitul acestui studiu, se elaborează relații de forma (3.8) în condițiile (3.10).

În felul acesta se pot face aprecieri cantitative prin introducerea unor măsuri corespunzătoare, asupra diferitelor clase de monodii elaborate de unul și același compozitor, de diferiți compozitori, sau în epoci diferite. Se conturează, astfel abordarea analitică a problemei stilului.

În studiul de față această problemă este numai enunțată.

Relațiile (3.9) se determină tot pe căi probabilistice /2/, iar în analiza practică a subiectelor fugilor de Bach, de care am amintit, s-a folosit metoda analizei regresionale pas cu pas, utilizînd subrutinele științifice ale calculatorului electronic numeric IBM 360/40.

Scanned with OKEN Scanner

În paragraful următor se vor explicita detaliat pe exemplul considerat, rezultatele obținute în urma efectuării unei analize conform celor prezentate mai sus.

Trebuie, de asemenea, remarcat că estimațiile obținute cu ajutorul relațiilor de regresie au o precizie cu atît mai mare cu cît corelația, respectiv interdependența obiectelor sonore din cadrul monodiei este mai strînsă.

Odată cu elaborarea funcțiilor de regresie corespunzătoare fiecărui obiect sonor în parte din monodiile studiate, se apreciază în mod unic și cu un grad de aproximație determinat pe de o parte de simplificările efectuate asupra factorilor determinanți ai evoluției monodiilor respective, iar pe de altă parte de exactitatea metodelor folosite, structura dinamică a acestora, adică se obține formalizarea matematică a produsului unui act de creație în toată complexitatea lui.

Țin să menționez, încă din studiul de față, că relațiile (3.9) conturează abordarea problemei sintezei monodiilor, problemă de o deosebită importanță în înțelegerea muzicii și care va fi expusă cu alt prilej.

4. EXEMPLU PRACTIC DE ANALIZĂ A UNOR CLASE DE MONODII

Expunerea teoretică, prezentată în paragrafele 2 și 3, va fi exemplificată în acest capitol, printr-o analiză corespunzătoare a subiectelor celor 24 de fugi pentru pian, din volumul I, de J. S. Bach.

Fiecare din subiectele celor 24 de fugi a fost tratat ca o monodie distinctă, ansamblul lor formînd o clasă de monodii cu caracteristici comune de stil și estetico-emoționale.

După cum am văzut, prima etapă în analiza propusă o constituie construcția tabelului de forma (2.1), adică obținerea corespondențelor parametru obiect sonor-poziție.

În exemplul considerat, s-a urmărit numai relația frecvență (adică înălțime) obiect sonor-poziție (relația de forma (22)), adică evoluția melodică a monodiei.

Modul de abordare a acestei relații poate fi extrapolat fără dificultate, pur formal, și pentru relațiile corespunzătoare ale celorlalți parametri ai obiectului sonor.

Volumul total de calcul necesar unei analize complete fiind imens, s-a recurs la utilizarea unui calculator electronic numeric IBM 360/40.

Pentru construcția relației (2.2) s-a considerat pentru fiecare monodie (subiect) în parte 21 de poziții, număr care acoperă ca întindere spațială (în sensul scurgerii timpului) toate subiectele fugilor abordate. Acolo unde numărul pozițiilor unui subiect este mai mic decît 21, pe pozițiile rămase libere se înscrie frecvența ultimului obiect sonor — considerînd că din punct de vedere melodic, nota finală poate ocupa un număr de poziții convenabil ales.

Conform exemplului dat în paragraful 2, s-a întocmit tabelul 1, ținînd seama de următoarele observații :

— Numărul monodiilor studiate, adică a subiectelor fugilor considerate, este 24. Se obține astfel un tablou de date (tabelul nr. 1) cu 24 linii și 21 coloane — tablou de forma (3.2) — (rezultă, deci, $m = 24$ și $n = 21$; $i = 1, 2, 3, ..., 21$; $k = 1, 2, 3, ..., 24$) ;

TABELUL NR. 1

Matricea frecvențelor raportate.

	x_1	x_2	x_3	x_4	x_5	x_6	x_7	x_8	x_9	x_{10}	x_{11}
	x_{12}	x_{13}	x_{14}	x_{15}	x_{16}	x_{17}	x_{18}	x_{19}	x_{20}	x_{21}	
Fuga nr. 1	1.0000	1.1225	1.2600	1.3349	1.4984	1.3349	1.2600	1.6819	1.1225	1.4984	1.6819
	1.3349	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	
Fuga nr. 2	2.0000	1.8877	2.0000	1.4984	1.5875	2.0000	1.8877	2.0000	2.2450	1.4984	2.0000
	1.8877	2.0000	2.2450	1.3349	1.4984	1.5875	1.4984	1.3349	1.1893	1.1893	
Fuga nr. 3	1.4984	1.6819	1.4984	1.3349	1.4984	2.5200	2.0000	1.4984	1.3349	1.2600	1.3349
	2.2450	1.2600	1.8877	1.1225	1.8877	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	
Fuga nr. 4	1.0000	0.9438	1.1893	1.1225	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000
	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	
Fuga nr. 5	1.0000	1.1225	1.2600	1.3349	1.2600	1.1225	1.2600	1.0000	1.6819	1.6819	1.4984
	1.3349	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	
Fuga nr. 6	1.0000	1.1225	1.1893	1.3349	1.1225	1.1893	1.0000	0.9438	1.0000	1.5875	1.3349
	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	
Fuga nr. 7	1.0000	1.4984	1.3349	1.2600	1.6819	1.4984	1.3349	1.3349	1.2600	1.3349	-.6819
	1.1225	1.4984	1.3349	1.2600	1.2600	1.1225	1.2600	1.4984	1.0000	1.0000	
Fuga nr. 8	1.0000	1.4984	1.5875	1.4984	1.3349	1.1893	1.3349	1.4984	1.0000	1.3349	1.1893
	1.1225	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	
Fuga nr. 9	1.0000	1.1225	0.7492	0.8409	0.9438	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000
	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	
Fuga nr. 10	1.0000	1.1893	1.4984	2.0000	1.8877	2.0000	1.7820	2.0000	1.6819	2.0000	1.5875
	2.0000	1.4984	2.0000	1.8877	2.0000	1.4143	1.6819	1.1893	1.1225	1.1893	
Fuga nr. 11	1.4984	1.6819	1.4984	1.3349	1.4984	0.9438	1.0000	1.1225	1.2600	1.3349	1.4984
	1.3349	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	
Fuga nr. 12	1.4984	1.5875	1.4984	1.4143	1.8877	1.0000	1.3349	1.2600	1.1893	1.1225	1.0000
	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	
Fuga nr. 13	1.4984	1.0000	1.8877	1.0000	1.8877	1.6819	1.4984	1.3349	1.4984	1.6819	1.4984
	1.3349	1.2600	1.1225	1.4984	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	
Fuga nr. 14	1.0000	1.1225	1.1893	1.1225	1.2600	1.3349	1.2600	1.1225	1.2600	1.4143	1.4984
	1.3349	1.1893	1.4984	1.3349	1.1893	1.1225	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	
Fuga nr. 15	1.4984	1.2600	1.4984	2.0000	1.4984	1.2600	1.4984	1.0000	1.4984	1.2600	1.4984
	1.6819	1.3349	1.1225	1.3349	0.9438	1.1225	1.4984	1.2600	1.0000	1.2600	
Fuga nr. 16	1.4984	1.5875	1.0000	0.9438	1.0000	1.1225	1.1893	1.3349	1.1893	1.1225	1.1893
	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	
Fuga nr. 17	1.0000	1.4984	1.2600	1.0000	1.6819	1.3349	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984
	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	
Fuga nr. 18	2.0000	1.8877	2.0000	2.2450	2.3786	2.2450	2.0000	2.8286	2.9968	1.7820	2.0000
	2.0000	2.2450	2.2450	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	1.4984	
Fuga nr. 19	1.0000	0.9438	1.2600	1.0000	1.3349	1.1225	1.4984	1.2600	1.6819	1.4984	2.0000
	1.3349	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	1.2600	
Fuga nr. 20	1.0000	0.9438	1.0000	1.1225	1.1893	1.1893	1.1225	1.1893	1.3349	1.4984	1.3349
	1.1893	1.3349	1.4984	1.5875	0.9438	0.7492	1.0000	1.1225	1.1893	1.0000	
Fuga nr. 21	1.4984	1.6819	1.4984	2.0000	1.2600	1.1225	1.8877	1.6819	2.0000	1.8877	1.6819
	1.4984	2.2450	1.4143	1.2600	2.0000	1.1225	1.8877	2.0000	1.1225	1.2600	
Fuga nr. 22	1.0000	0.7492	1.5875	1.4984	1.3349	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893
	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	1.1893	
Fuga nr. 23	1.0000	0.9438	1.0000	1.1225	0.7492	0.8409	0.9438	1.0000	1.1225	1.2600	1.3349
	1.2600	1.1225	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	1.0000	
Fuga nr. 24	1.4984	1.1893	1.0000	1.5875	1.4984	2.0000	1.8877	1.3349	1.2600	2.1188	2.0000
	1.4984	1.4143	2.3786	2.2450	2.1188	2.2450	1.7820	1.4984	1.6819	1.4894	

Scanned with OKEN Scanner

— În acest tablou, la intersecţia coloanei i cu linia k, se înscrie valoarea frecvenţei (după cum se va vedea mai jos, nu a frecvenţei ci a unui raport intervalic) obiectului sonor (a sunetului) din poziţia i a monodiei k ;

— Pentru generalizarea analizei, s-a recurs la transpunerea subiectelor fugilor luate în considerare, în aşa fel încît orice subiect care începe cu tonica tonalităţii în care este scris, în tabloul constituit va începe cu do central, iar orice subiect care începe pe dominanta tonalităţii de bază, va începe cu sol din octava 1-a ;

— Frecvenţele înscrise în tabloul nr. 1, sînt raportate la un nivel de referinţă comun şi anume do central, care s-a considerat că are frecvenţa 1 (deci, practic, s-a notat nu valoarea absolută a frecvenţelor sunetelor, ci raportul intervalic care le despart de nivelul de referinţă stabilit) ;

— Calculul acestui interval s-a făcut ţinînd seama de faptul că el variază după o progresie geometrică cu raţia $\sqrt[12]{2}$

(adică $f_{do\ diez_1}/f_{do_1} = \sqrt[12]{2}$; $f_{re_1}/f_{do_1} = \sqrt[12]{2^2}$;

$f_{re\ diez_1}/f_{do_1} = \sqrt[12]{2^3}$; $f_{mi_1}/f_{do_1} = \sqrt[12]{2^4}$;

---------- $f_{si_1}/f_{do_1} = \sqrt[12]{2^{11}}$

$f_{do_2}/f_{do_1} = \sqrt[12]{2^{12}} = 2$; cu $f_{do_1} = 1$)

— S-a folosit o scară raţională a numerelor şi nu una logaritmică (care, dată fiind variaţia în progresie geometrică a raportului intervalic, ar fi condus la înscrierea numai a unor numere întregi în tabelul nr. 1), deoarece s-a ţinut seama de faptul că în final rezultatele se vor obţine cu un număr relativ mare de zecimale (pentru o aproximare mai bună) şi conversia într-o scară raţională s-ar fi impus cu necesitate.

Pe baza tabelului nr. 1 (matrice de forma 3.2), se poate trece la calculul corelaţiei interne a monodiilor luate în studiu, prin determinarea coeficienţilor de corelaţie simplă, multiplă şi parţială, coeficienţi definiţi în paragraful nr. 3.

Pentru coeficienţii de corelaţie simplă se obţine un tablou de forma matricei (3.4) — tabelul nr. 2.

Semnificaţiile lor, în ceea ce priveşte corelaţia internă a monodiilor, au fost prezentate în paragraful 3.

Matricea trebuie să fie citită în felul următor : pentru $i = 1$, sunetul situat pe poziţia nr. 1 are o frecvenţă care este maximum corelată cu ea însăşi $r_{f_1 \cdot f_1} = 1$.

Sunetul situat pe poziţia nr. 2 are un coeficient de corelaţie cu cel situat pe poziţia nr. 1 $r_{f_2 \cdot f_1} = 0{,}7182$.

În continuare, sunetul de pe poziţia nr. 3 are un coeficient de corelaţie cu cel situat pe poziţia nr. 1 $r_{f_3 \cdot f_1} = 0{,}6228$ ş.a.m.d. $r_{f_{12} \cdot f_1} = 0{,}3145$;

Scanned with OKEN Scanner

TABELUL NR. 2

Matricea coeficienților de corelație simplă.

i = 1										
1.0000	0.7182	0.6228	0.4653	0.5125	0.5165	0.6228	0.5638	0.6536	0.2038	0.4090
0.5784	0.5097	0.1542	0.3066	0.3440	0.3624	0.2982	0.2185	0.3003	0.3145	
i = 2										
0.7182	1.0000	0.4804	0.3890	0.4665	0.4016	0.5342	0.5911	0.5075	0.0898	0.2730
0.5524	0.4055	0.0571	0.3311	0.1650	0.2806	0.3399	0.0531	0.1494	0.2688	
i = 3										
0.6228	0.4804	1.0000	0.5546	0.7282	0.4939	0.5639	0.6305	0.6426	0.2439	0.3677
0.5098	0.3148	0.0274	0.1962	0.1453	0.2745	0.2317	0.0528	0.2118	0.3142	
i = 4										
0.4653	0.3890	0.5546	1.0000	0.5321	0.4243	0.6117	0.6055	0.6035	0.5120	0.4045
0.6345	0.4805	0.3313	0.4535	0.2848	0.6271	0.4439	0.1338	0.3412	0.1678	
i = 5										
0.5125	0.4665	0.7282	0.5321	1.0000	0.6252	0.6376	0.7132	0.6152	0.4356	0.4665
0.4573	0.4858	0.3884	0.3359	0.3509	0.3718	0.2774	0.3084	0.3772	0.4623	
i = 6										
0.5165	0.4016	0.4939	0.4243	0.6252	1.0000	0.8271	0.6741	0.5215	0.4844	0.5198
0.4705	0.8347	0.5092	0.6629	0.4654	0.3493	0.1574	0.2828	0.2517	0.1424	
i = 7										
0.6228	0.5342	0.5639	0.6117	0.6376	0.8271	1.0000	0.7291	0.7032	0.6077	0.6474
0.6695	0.7559	0.4580	0.7453	0.4699	0.6001	0.4453	0.2646	0.3450	0.3617	
i = 8										
0.5638	0.5911	0.6305	0.6055	0.7132	0.6741	0.7291	1.0000	0.7991	0.4769	0.5610
0.7222	0.6572	0.2885	0.4715	0.3273	0.4336	0.3566	0.2853	0.3297	0.1785	
i = 9										
0.6536	0.5075	0.6426	0.6035	0.6152	0.5215	0.7032	0.7991	1.0000	0.5120	0.6813
0.8418	0.6017	0.2707	0.3783	0.3094	0.5183	0.4953	0.3163	0.4339	0.5625	
i = 10										
0.2038	0.0898	0.2439	0.5120	0.4356	0.4844	0.6077	0.4769	0.5120	1.0000	0.7170
0.6098	0.6704	0.8216	0.7471	0.6620	0.7782	0.6257	0.6314	0.6192	0.6888	
i = 11										
0.4090	0.2730	0.3677	0.4045	0.4665	0.5198	0.6474	0.5610	0.6813	0.7170	1.0000
0.6880	0.6898	0.5779	0.5386	0.6462	0.6536	0.5903	0.5313	0.5579	0.5618	
i = 12										
0.5129	0.4450	0.4985	0.5781	0.4871	0.8250	0.7776	0.6185	0.6197	0.4940	0.5353
1.0000	0.7640	0.4172	0.6763	0.3847	0.4975	0.2637	0.2529	0.3840	0.5462	
i = 13										
0.5784	0.5524	0.5098	0.6345	0.4573	0.4705	0.6695	0.7222	0.8418	0.6098	0.6880
0.6984	1.0000	0.3754	0.5823	0.4025	0.7430	0.8041	0.4017	0.5238	0.6123	
i = 14										
0.5097	0.4055	0.3138	0.4805	0.4858	0.8347	0.7559	0.6572	0.6017	0.6704	0.6898
0.6542	0.7521	1.0000	0.7566	0.6936	0.5773	0.3726	0.5424	0.4585	0.7124	
i = 15										
0.1542	0.0571	0.0274	0.3313	0.3884	0.5092	0.4580	0.2885	0.2707	0.8216	0.5779
0.3754	0.7163	0.6800	1.0000	0.7488	0.6761	0.4221	0.7010	0.6078	0.5819	
i = 16										
0.3066	0.3311	0.1962	0.4535	0.3359	0.6629	0.7453	0.4715	0.3783	0.7471	0.5386
0.5823	0.7566	0.6339	0.8242	1.0000	0.7409	0.5810	0.4703	0.4872	0.6231	
i = 17										
0.3440	0.1650	0.1453	0.2848	0.3509	0.4654	0.4699	0.3273	0.3094	0.6620	0.6462
0.4025	0.6936	0.7488	0.6445	0.6420	1.0000	0.4834	0.8073	0.7752	0.7720	
i = 18										
0.3624	0.2806	0.2745	0.6271	0.3718	0.3493	0.6001	0.4336	0.5183	0.7782	0.6536
0.7430	0.5773	0.6761	0.7409	0.7135	0.5200	1.0000	0.5835	0.7523	0.7463	
i = 19										
0.2982	0.3399	0.2317	0.4439	0.2774	0.1574	0.4453	0.3566	0.4953	0.6257	0.5903
0.8041	0.3726	0.4221	0.5810	0.4834	0.8470	0.7253	1.0000	0.6735	0.8124	
i = 20										
0.2185	0.0531	0.0528	0.1338	0.3084	0.2828	0.2646	0.2853	0.3163	0.6314	0.5313
0.4017	0.5424	0.7010	0.4703	0.8073	0.5835	0.5403	0.6420	1.0000	0.6142	
i = 21										
0.3003	0.1494	0.2118	0.3412	0.3772	0.2517	0.3450	0.3297	0.4339	0.6192	0.5579
0.5238	0.4585	0.4872	0.6078	0.7752	0.7523	0.6735	0.9030	0.9151	1.0000	

Scanned with OKEN Scanner

pentru $i = 2$

$$r_{f_1 \cdot f_2} = 0{,}7182; \qquad r_{f_2 \cdot f_2} = 1.000 ;$$
$$r_{f_3 \cdot f_2} = 0{,}4804; \ \ldots \ r_{f_{21} \cdot f_2} = 0{,}2688;$$

Calculul se termină odată cu epuizarea celor 21 de poziţii ($i = 21$), considerînd în felul acesta pe rînd fiecare sunet ca element determinant în evoluţia subiectului.

O valoare a coeficientului de corelaţie simplă mai apropiată de 1 sau —1, indică o reciprocitate a sunetelor respective mai intensă.

Valorile acestor coeficienţi înscrişi în tabelul nr. 2 sînt calculate în aşa fel încît ele reprezintă valori medii pentru toate cele 24 de subiecte luate în considerare.

De aceea, atunci cînd analizînd tabelul nr. 2 tragem concluzia, de exemplu pentru $i = 1$, că sunetul de pe poziţia nr. 10 este mai puţin corelat cu sunetul de pe poziţia nr. 1, decît sunetul de pe poziţia nr. 11 ($r_{f_{10} \cdot f_1} = 0{,}2038$; $r_{f_{11} \cdot f_1} = 0{,}409$), aceasta se referă la ansamblul tuturor fugilor luate în considerare (cu toate că s-ar putea ca pentru o anumită fugă $r_{f_{10} \cdot f_1} > r_{f_{11} \cdot f_1}$, concluzia trasă mai înainte rămîne valabilă pentru clasa fugilor considerate).

În felul acesta, tabelul nr. 2 ne oferă o măsură cantitativă a influenţei pe care o exercită un sunet oarecare ($i = 1, 2, \ldots, 21$) considerat la un moment dat factorul hotărîtor în evoluţia melodică a subiectelor, asupra celorlalte sunete din componenţa acestora.

Pe de altă parte însă, intensitatea corelaţiei între fiecare sunet luat în parte şi toate celelalte sunete ale subiectului, considerate simultan, este determinată de valorile coeficienţilor de corelaţie multiplă, care în cazul exemplului considerat sînt explicitate în tabelul nr. 3.

Se observă că valorile tuturor coeficienţilor sînt foarte apropiate de 1, ceea ce demonstrează în primul rînd şi eficient faptul că subiectele luate în considerare constituie unităţi indestructibile, bazate pe un echilibru al formei, perfect. În felul acesta se poate diferenţia o monodie mai unitară de una mai puţin legată, cu un echilibru mai precar.

Este o posibilitate practică deosebit de importantă în analiza stabilităţii formelor.

Pe de altă parte, valorile coeficienţilor din tabelul nr. 3 ne pune în evidenţă existenţa unui fenomen global, demonstrînd riguros afirmaţiile făcute în paragrafele anterioare.

În continuare, pentru întregirea imaginei legăturilor interne ale subiectelor fugilor considerate, se calculează coeficienţii de corelaţie parţiali (3.6), care ridică cantitativ ponderea diferitelor zone ale monodiei asupra fiecărui sunet component (vezi paragraful 3).

În tabelul nr. 4 se dau valorile acestor coeficienţi numai pentru sunetul de pe poziţia nr. 1 al subiectelor fugilor considerate — enumerarea lor pentru toate celelalte 20 de sunete ar necesita un spaţiu mult prea mare.

Se observă din acest tabel cum diferite zone formate din sunete disparate au o influenţă, respectiv sînt mai strîns legate sau mai puţin legate de sunetul aflat pe poziţia nr. 1.

Scanned with OKEN Scanner

Din acest lucru rezidă importanța determinării acestor coeficienți ; ei reușesc să prindă la modul cantitativ un fenomen aproape haotic, determinat de legile neștiute ale creației muzicale și ale intuiției.

TABELUL Nr. 3

(valorile coeficienților de corelație multiplă)

$R_{f_1 \cdot (f_2, f_3, \ldots f_n)} = 0{,}978$

$R_{f_2 \cdot (f_1, f_3, \ldots f_n)} = 0{,}983$

$R_{f_3 \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}917$

$R_{f_4 \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}967$

$R_{f_5 \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}947$

$R_{f_6 \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}995$

$R_{f_7 \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}969$

$R_{f_8 \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}994$

$R_{f_9 \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}978$

$R_{f_{10} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}989$

$R_{f_{11} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}988$

$R_{f_{12} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}997$

$R_{f_{13} \cdot (f_1, f_2 \ldots f_n)} = 0{,}999$

$R_{f_{14} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}999$

$R_{f_{15} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}991$

$R_{f_{16} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}994$

$R_{f_{17} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}993$

$R_{f_{18} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}996$

$R_{f_{19} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}999$

$R_{f_{20} \cdot (f_1, f_2, \ldots f_n)} = 0{,}997$

$R_{f_{21} \cdot (f_1, f_2 \ldots f_n)} = 0{,}996$

TABELUL Nr. 4

(valorile coeficienților de corelație parțială pentru sunetul de pe poziția nr. 1)

$R_{f_1 \cdot (f_2)} = 0{,}718$

$R_{f_1 \cdot (f_2, f_9)} = 0{,}793$

$R_{f_1 \cdot (f_2, f_9, f_3)} = 0{,}810$

$R_{f_1 \cdot (f_2, f_9, f_3, f_{17})} = 0{,}825$

$R_{f_1 \cdot (f_2, f_9, f_3, f_{17}, f_{10})} = 0{,}844$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_{10}, f_{15})} = 0{,}856$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_{15}, f_5)} = 0{,}871$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_5, f_8)} = 0{,}877$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_8, f_7)} = 0{,}882$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_7, f_{12})} = 0{,}887$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_{12}, f_{19})} = 0{,}892$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_{19}, f_{21})} = 0{,}896$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_{21}, f_{13})} = 0{,}901$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_{13}, f_{14})} = 0{,}907$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_{14}, f_{20})} = 0{,}921$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_{20}, f_4)} = 0{,}936$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_4, f_6)} = 0{,}941$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_6, f_{16})} = 0{,}947$

$R_{f_1 \cdot (f_2, \ldots f_{16}, f_{11})} = 0{,}973$

Odată cu determinarea tuturor tipurilor de coeficienți de corelație stabiliți anterior, se formează o imagine cantitativă a relațiilor de structură ale subiectelor studiate, apărîndu-ne demonstrat riguros caracterul complex și global al fenomenului de creație.

Analiza efectuată asupra celor 24 de subiecte ale fugilor pentru pian de J. S. Bach, se desăvîrșește acum prin elaborarea relațiilor de regresie care determină în mod unic fiecare sunet în parte, funcție de toate celelalte sunete componente, relații care au fost prezentate teoretic la sfîrșitul paragrafului 3.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, se caută funcţii de forma (3.8) în condiţiile (3.10).

Utilizînd tehnica regresiei pas cu pas, pentru care s-a întocmit un program de calcul, conform schemei logice din figura 4.1, se obţine

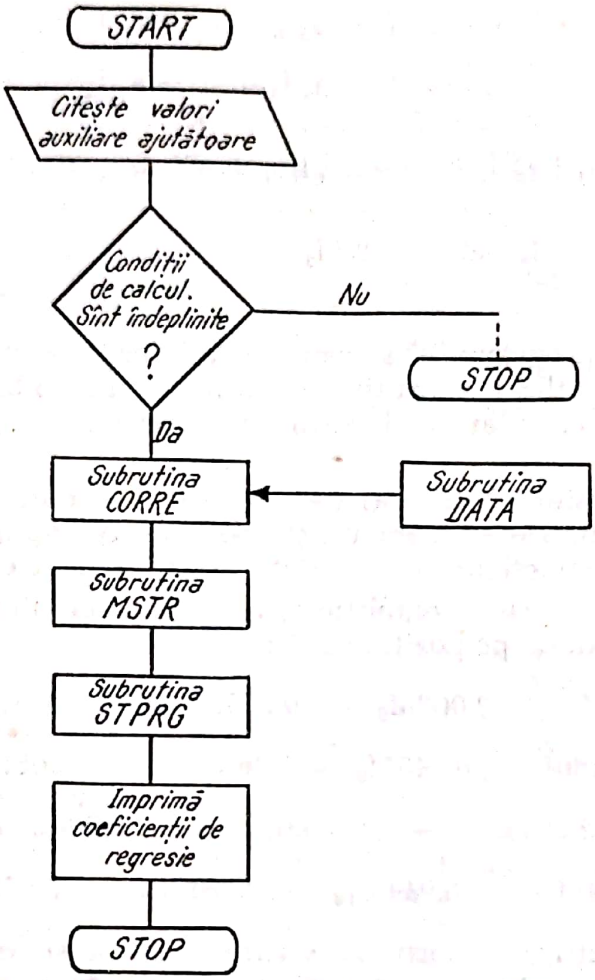


fig. 4.1

pentru fiecare poziţie (i = 1, 2, ..., 21) funcţia de regresie determinantă, de forma :

$$f_{ki} = a_1 f_{k1} + a_2 f_{k2} + \dots + a_{i-1} f_{ki-1} + a_{i+1} f_{ki+1} + \dots + a_n f_{kn} \qquad (4.1)$$

În figura 4.1 notaţiile au următoarele semnificaţii :

— Subrutina (care este un subprogram al programului principal) CORRE calculează valorile mediilor, ale abaterilor standard şi matricea coeficienţilor de corelaţie. Această subrutină efectuează calculele asupra datelor problemei introduse prin :

— Subrutina DATA care în cazul nostru este constituită chiar din tabelul nr. 1 al frecvenţelor raportate :

— Subrutina MSTR, un subprogram ajutător de testare a unei selecţii care nu interesează în lucrarea de faţă ;

Scanned with OKEN Scanner

— Subrutina STPRG care efectuează analiza regresională pas cu pas, calculînd coeficienții de regresie a_1, d_2 ..., a_n ai relației (4.1).

Condiția (3.10) face ca în relația (4.1) indicele k să-și piardă semnificația, în așa fel încît în final relațiile de regresie se scriu sub forma :

$$f_1 = a_1' f_2 + a_2' f_3 + \ldots + a_n' f_n$$

$$f_2 = a_1'' f_1 + a_3'' f_3 + \ldots + a_n'' f_n$$

$$\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots$$

$$f_i = a_1^{(i)} f_1 + a_2^{(i)} f_2 + \ldots + a_{i-1}^{(i)} f_{i-1} + a_{i+1}^{(i)} f_{i+1} + \ldots + a_n^{(i)} f_n$$

$$\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots\cdots$$

$$f_n = a_1^{(n)} f_1 + a_2^{(n)} f_2 + \ldots + a_{n-1}^{(n)} f_{n-1} \qquad (4.2)$$

cu $n = 21$

Cu ajutorul programului a cărui schemă logică este dată în figura 4.1 (și în care s-au utilizat subrutinele științifice ale bibliotecii de sistem IBM 360/40) s-au calculat coeficienții de regresie ; a_1' ... a_n' ; a_1'' ... a_n''; ... $a_1^{(n)}$ ... $a_{n-1}^{(n)}$

Matricea acestor coeficienți de regresie este dată în tabelul nr. 5, în care pentru simetrie s-au inclus, pe pozițiile corespunztăoare, și valorile coeficienților sunetelor care se determină, evident egale cu 1.

Vom scrie pentru exemplificarea citirii tabelului nr. 5 expresia frecvenței sunetului de pe poziția nr. 1 :

$$f_1 = 1{,}0330f_2 + 0{,}0038f_3 + 0{,}5759f_4 - 0{,}0993f_5 + 1{,}1780f_6 +$$

$$+ 0{,}3198f_7 - 1{,}1980f_8 - 0{,}1455f_9 - 1{,}2600f_{10} + 1{,}1008f_{11} - 1{,}5577f_{12} +$$

$$+ 4{,}1283f_{13} - 2{,}6665f_{14} + 0{,}9059f_{15} + 1{,}3680f_{16} - 0{,}4814f_{17} +$$

$$+ 1{,}2245f_{18} - 6{,}0445f_{19} + 3{,}2943f_{20} - 0{,}6296f_{21}. \qquad (4.3)$$

Celelalte relații de determinare a frecvențelor sunetelor de pe pozițiile 2, 3, ..., 21 se scriu în mod similar conform tabelului 5 (spațiul nu ne permite să le dăm pe toate sub forma lor explicită).

Funcțiile (4.3) astfel determinate pentru toate cele 21 de sunete ale subiectelor fugilor studiate, ne dau relațiile cantitative care determină în mod unic fiecare sunet, în contextul întregului subiect și a intregii clase de subiecte luate în considerare (relațiile 3.10 fiind îndeplinite — în aceste condiții au fost efectuate calculele — funcțiile (4.2), respectiv (4.3), sînt valabile pentru toate fugile studiate).

Verificarea exactității relațiilor (4.3) (1,2,3,...,21) se poate face prin calcularea cu ajutorul lor a frecvențelor $f_1, f_2, f_3, \ldots, f_{21}$. Fie acestea $f_1^*, f_2^*, f_3^*, \ldots, f_{21}^*$. Se definește o eroare de calcul;

$$\Delta f_i = | f_1^* - f_i | \quad i = 1. \ldots, 21 \qquad (4.4)$$

în care f_i este frecvența sunetului i din tabelul nr. 1.

Cu cît relațiile (4.3) sînt mai exacte, cu atît valoarea Δf_i este mai mică.

Scanned with OKEN Scanner

TABELUL NR. 5

Matricea coeficienților de regresie.

	f_1	f_2	f_3	f_4	f_5	f_6	f_7	f_8	f_9	f_{10}	f_{11}
	f_{12}	f_{13}	f_{14}	f_{15}	f_{16}	f_{17}	f_{18}	19	f_{20}	f_{21}	
f_{21}	-0.0301	-0.0027	-0.0231	0.0314	0.0226	-0.0484	0.0145	0.0114	0.0459	-0.0897	-0.0468
	0.2818	0.0366	-0.2559	0.0700	-0.0558	0.2496	0.0201	0.1321	0.6416	1.0000	
f_{20}	0.1537	-0.1631	0.0308	-0.1122	-0.0160	-0.2098	-0.0454	0.2181	0.0280	0.2382	-0.194
	0.1691	-0.7487	0.5660	-0.1015	-0.2113	0.0506	-0.3652	1.0867	1.0000	0.6261	
f_{19}	-0.1137	0.1389	-0.0159	0.0757	0.0032	-0.1956	0.0339	-0.1893	-0.0515	-0.1523	0.1870
	-0.2951	0.6416	-0.3516	0.0701	0.2173	0.1523	0.2567	1.0000	0.4381	0.0519	
f_{18}	0.1461	-0.1988	0.0379	-0.0684	-0.0440	-0.4138	0.0350	0.3199	0.0810	0.1287	-0.3070
	0.5526	-0.7799	0.3281	0.2315	-0.2297	0.5147	1.0000	1.6294	-0.9342	0.0502	
f_{17}	-0.1176	0.2357	0.0138	0.0576	-0.0016	0.5200	-0.0338	-0.3732	-0.1437	-0.0725	0.4478
	-1.0147	0.7825	-0.0222	-0.2983	0.3934	1.0000	1.0543	-1.9796	0.2649	1.2761	
f_{16}	0.4272	-0.5292	0.0141	-0.3241	0.0393	-0.6796	-0.0892	0.6750	0.1225	0.7158	-0.7296
	1.1069	-2.3730	1.4083	-0.5140	1.0000	0.4900	-0.6010	3.6078	-1.4149	0.3646	
f_{15}	0.2892	-0.3067	-0.0648	-0.2307	0.1542	-0.1006	-0.1717	0.1963	-0.0545	0.6459	-0.2420
	0.0950	-1.2273	1.1709	1.0000	-0.5253	-0.3895	0.6195	1.1893	-0.6950	0.4676	
f_{14}	-0.2627	0.2926	-0.0398	0.1960	-0.0131	0.3335	0.0983	-0.3501	-0.0521	-0.4241	0.3357
	-0.3543	1.3690	1.0000	0.3613	0.4442	-0.0091	0.2708	-1.8414	1.1953	-0.5272	
f_{13}	0.1737	-0.2002	0.0295	-0.1194	-0.0080	-0.2596	-0.0717	0.2719	0.0790	0.2463	-0.2592
	0.3737	1.0000	0.5846	-0.1617	-0.3197	0.1348	-0.2750	1.4352	-0.6752	0.0322	
f_{12}	-0.2449	0.3397	-0.0058	0.1570	-0.0241	0.5570	0.0304	-0.4681	-0.1321	-0.2826	0.4945
	1.0000	1.3904	-0.5654	0.0469	0.5572	-0.6526	0.7280	-2.4669	0.5699	0.9264	
f_{11}	0.5142	-0.6634	0.0461	-0.3792	0.0206	-0.9473	-0.0943	0.8733	0.2313	0.7734	1.0000
	1.4690	-2.8775	1.5915	-0.3544	-1.0913	0.8556	-1.2016	4.6437	-1.9467	-0.4573	
f_{10}	-0.5074	0.5342	0.0064	0.3785	-0.0743	0.5674	0.1721	-0.6140	-0.0377	1.0000	0.6665
	-0.7234	2.3569	-1.7336	0.8149	0.9228	-0.1195	0.4339	-3.2604	2.0567	-0.7562	
f_9	-0.2781	0.3957	-0.2046	0.1865	0.2995	0.7262	0.4736	-0.8426	1.0000	-0.1789	0.9469
	-1.6078	3.5901	-1.0111	-0.3268	0.7497	-1.1247	1.2983	-5.2350	1.1464	1.8364	
f_8	-0.5794	0.6986	-0.0820	0.3880	0.0356	0.9930	0.1549	1.0000	-0.2131	-0.7376	0.9042
	-1.4398	3.1258	-1.7188	0.2975	1.0452	-0.7386	1.2963	-4.8683	2.2617	0.1153	
f_7	0.4850	-0.3432	0.0575	-0.2442	-0.0145	0.0090	1.0000	0.4860	0.3754	0.6482	-0.3062
	0.2934	-2.5839	1.5136	-0.8159	-0.4335	-0.3954	0.4451	2.7348	-1.4769	0.4590	
f_6	0.4535	-0.5943	0.0624	-0.3074	0.0353	1.0000	0.0023	0.7903	0.1462	0.5426	-0.7807
	1.3636	-2.3755	1.3030	-0.1214	-0.8377	0.8189	-1.3349	4.0030	-1.7310	-0.3891	
f_5	-0.2808	0.4623	0.5727	0.2131	1.0000	0.2593	-0.0271	0.2077	0.4425	-0.5214	0.1247
	-0.4338	-0.5394	-0.3775	1.3660	0.3558	-0.0181	-1.0421	0.4745	-0.9722	1.3391	
f_4	1.0732	-1.2295	0.1170	1.0000	0.1404	-1.4882	-0.3000	1.4950	0.1818	1.7516	-1.5126
	1.8603	-5.2898	3.7074	-1.3467	-1.9338	0.4391	-1.0682	7.5008	-4.4830	1.2236	
f_3	-0.0126	0.0653	1.0000	0.2108	0.6803	0.5442	0.1273	-0.5693	-0.3592	0.0530	0.3316
	-0.1246	2.3512	-1.3569	-0.6824	0.1514	0.1898	1.0671	-2.8312	2.2140	-1.6262	
f_2	0.7905	1.0000	0.0149	-0.5049	0.1251	-1.1813	-0.1732	1.1052	0.1584	1.0153	-1.0867
	1.6532	-3.6414	2.2731	-0.7355	-1.2967	0.7380	-1.2741	5.6526	-2.6743	-0.0431	
f_1	1.0000	1.0330	-0.0038	0.5759	-0.0993	1.1780	0.3198	-1.1980	-0.1455	-1.2600	1.1008
	-1.5577	4.1283	-2.6665	0.9059	1.3680	-0.4814	1.2245	-6.0445	3.2943	-0.6296	

Scanned with OKEN Scanner

S-au calculat erorile relative, adică :

$$\varepsilon_i = \frac{\Delta f_i}{f_i} \cdot 100\,\% \qquad (4.5)$$

pentru fiecare i = 1,2,...,21, ele nedepășind valoarea de 2,0 %.

Cu relațiile de forma (4.2), respectiv (4.3), pentru fiecare sunet component al subiectelor studiate, se obține descrierea cantitativă a legilor care guvernează structura internă a traiectoriei melodice din aceste subiecte.

*

Studiul de față trebuie înțeles ca un efort în direcția elaborării unor fundamente riguroase pentru analiza textelor muzicale, plecînd de la rădăcinile acestora, adică văzînd în ele rezultatul unor procese complexe de creație.

El lasă deschisă poarta investigațiilor în acest sens, și sîntem convinși că ceea ce s-a făcut pînă acum nu reprezintă decît un început, problemele expuse, sau cele care vor mai apare pe drumul acesta, putînd fi mai adîncite, mai apropiate de adevăr.

BIBLIOGRAFIE

Ștefan Niculescu, — *O teorie a sintaxei muzicale,* în : *Muzica*, București, nr. 3, 1973.

Gh. Mihoc, D. Firescu, — *Statistica matematică,* București, Ed. Didactică și pedagogică, 1966.

T. Misdolea, — *Analiza a 12 fugi de J. S. Bach,* lucrare de diplomă, Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", București, 1974.

J-C. Moineau, — *Mathématique de l'esthetique,* Dunod, Paris, 1969.

P. Barbaud, — *La musique, discipline scientifique,* Dunod, Paris 1968.

Y. Xenakis, — *Musiques formelles,* în : *Revue musicale,* Paris, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

DRAGOŞ TĂNĂSESCU

Sistematizarea tehnicii pianistice polifonice

Dedicăm acest succint studiu memoriei lui Dinu Lipatti care, într-o scrisoare adresată de la Paris eminentei sale profesoare Florica Musicescu, își exprima convingerea că atunci cînd pianistul va reuși să-și stăpînească în mod diferențiat degetele aceleiași mîini, interpretarea sa va atinge un relief cu totul nebănuit de pianistica contemporană. Aceasta este problema pe care am studiat-o în decursul ultimilor ani și rezultatul acestor cercetări ne permitem să vi-l prezentăm schematic. El formează ultimul capitol din lucrarea noastră intitulată *Premize noi în formarea și dezvoltarea tehnicii pianistice.*

Împărțim problematica tehnicii pianistice în două mari capitole : *al relațiilor* și *al corelațiilor de mișcări.*

Relația cuprinde raportul între cel puțin două elemente ale tehnicii în succesiunea lor. Prin *corelație,* înțelegem raportul dintre cel puțin două regimuri diferite de relații de mișcări. Precizăm că ne referim la raportul dintre relațiile de mișcare a degetelor aceleiași mîini. Cu alte cuvinte, studiile pe care urmează să le prezentăm schematic — și pe care le-am denumit : „studii polifono-dinamico-ritmice" — cuprind diverse grupări de mișcări ale degetelor aceleiași mîini, epuizînd — după calculul matematic — toate relațiile și corelațiile posibile între ele. Am împărțit această problematică în trei categorii :

1. *Bifonia* — care cuprinde studii la două voci — degetele aceleiași mîini avînd două regimuri diferite de mișcare și de tușeu (dinamică).

2. *Trifonia :* studii la trei voci, deci cu trei regimuri diferite de mișcare.

3. *Tetrafonia :* un studiu la patru voci — patru regimuri diferite de mișcare.

Prima categorie se epuizează în nouă studii cu variantele respective ; a doua, în patru studii, iar ultima într-o singură modalitate. Desfășurarea tuturor relațiilor dintre elementele componente ale fiecărei voci, precum și a interrelațiilor dintre voci se face cu ambele mîini simultan, la distanță de decimă, în mers cromatic, pe treptele acordurilor de septimă micșorată. Mai este necesar să explicăm terminologia pe care o folosim : înțelegem prin „element simplu" un deget, și îl notăm cu o cifră ; iar prin „element dublu", triplu sau cvadruplu, două, trei sau patru degete care acționează simultan, și îl notăm cu

Scanned with OKEN Scanner

numărul respectiv. Înțelegem prin „celulă", relația dintre două elemente, iar prin „unitate tehnică" relația dintre cel puțin trei elemente.

Bifonia nr. 1 are repartizată la o voce un grup de patru degete în mișcări consecutive — adică o unitate tehnică de patru elemente — epuizîndu-se matematic interrelațiile lor raportate la cealaltă voce, care este reprezentată de mișcările unui singur deget. Iată un fragment din schema celor patru variante pe care acest studiu le prezintă :

1)	degetele:	2—3—4—5	vocea 1 (unitate de patru elemente)	
		1	„ 2	
2)	„	2—3—4—5	„	
		1—1—1—1	„ 2	
3)	„	2 — 3 — 4—5	„ 1	variante poliritmice
		1—1—1 1—1—1	„ 2	
4)	„	2—3—4—5	„ 1	
		1 — 1 — 1	„ 2	

În desfășurarea exercițiului, fiecare deget preluînd locul vocii a doua, evident că vocea întîia își va schimba structura. Vor fi deci cinci situații în cadrul fiecărei din cele patru variante de mai sus.

Bifonia nr. 2

Începînd cu acest studiu vom prezenta mai jos numai schema primei variante cu una din structuri, celelalte avînd analogia situației de mai sus.

Degetele : 2—3—45 — vocea 1 (unitate de trei elemente)
1 — vocea 2

Bifonia nr. 3

Degetele : 2—345 — vocea 1 (celula)
1 — „ 2

Bifonia nr. 4

Degetele : 23—45 — vocea 1 (celula)
1 — „ 2

Bifonia nr. 5

Degetele : 3—4—5 — vocea 1 (unitate de 3 elemente)
12 — „ 2

Bifonia nr. 6

Degetele : 3—45 — vocea 1 (celula)
12 — „ 2

Scanned with OKEN Scanner

Bifonia nr. 7

Degetele : 4—5 vocea 1 (celula)
123 „ 2

Bifonia nr. 8

Degetele : 3—45—3, 45—3—45 vocea 1 (celula)
1 2 vocea 2 (celula)

Pînă la această bifonie, după cum se observă, corelația are loc între o relație de 2, 3 și 4 elemente și mișcările unui singur element, simplu, dublu sau triplu. Bifonia nr. 8 inaugurează o corelație completă între două relații de celule.

Bifonia nr. 9

Degetele : 3—4—5, 4—5—3 etc. vocea 1 (unitate de trei elemente)
1— 2 „ 2 (celula)

Această bifonie spre deosebire de cea precedentă, prezintă structura unei relații formată din trei elemente, în corelație cu o relație de două elemente. Aceste 9 modalități rezolvă toate posibilitățile de împărțire a degetelor aceleiași mîini în două regimuri de mișcare diferite.

Împărțirea degetelor aceleiași mîini în trei grupuri — cu aceeași epuizare matematică a relațiilor conținute de fiecare grup și a corelațiilor dintre grupări — prezintă următoarele patru modalități pe care le arăt de asemeni schematic. În schemele de mai jos cifrele din prima linie reprezintă degetele repartizate fiecărei voci, iar cifrele din linia a doua, frecvențele lor de mișcare, care în desfășurarea exercițiului trec pe rînd la fiecare voce.

Trifonia nr. 1

Degetele : 1—2—3,4,5 (cele trei voci)
6—4—3 (frecvențele de mișcare)

Trifonio nr. 2

Degetele : 1—2—3,4,5 (cele trei voci)
6—4—3 (frecvențele de mișcare)

Trifonia nr. 3

Degetele : 1—23—4,5 (cele trei voci)
6—4 — -3 (frecvențele de mișcare)

Trifonia nr. 4

Degetele : 1—2,3—4,5 (cele trei voci)
6—4 — 3 (frecvențele de mișcare)

După cum observăm, ultima trifonie, spre deosebire de celelalte, prezintă corelația dintre două grupuri de relații și un element.

Scanned with OKEN Scanner

Ultima împărțire polifono-dinamico-ritmică a degetelor aceleiași mîini, este organizată pe patru voci pe o singură modalitate posibilă, pe care am intitulat-o *tetrafonia*. Ea are următoarea formulă :

Degetele : 1—2—3—4,5 (cele patru voci)
6—2—4 3 (frecvențele de mișcare)

Deci, în această împărțire, o singură voce are o relație completă, celelalte trei aparținînd cîte unui element simplu în diverse corelații polifono-dinamico-ritmice.

Teoretic s-ar mai fi putut împărți degetele mîinii și în cinci voci cu acționări diferite, fiecare voce fiind reprezentată de mișcarea unui singur deget. Nu am considerat necesar un asemenea studiu, deoarece el nu permite succesiuni continui pe claviatură, coincidența periodică de mișcare a celor cinci voci obligînd la ridicarea completă a degetelor de pe clape.

Fiecare studiu va avea indicația a trei metronoame, stabilite după anumite considerații de fiziologie : primul — reprezentînd faza cînd putem numi *cunoscut* studiul, al doilea metronom — faza cînd putem considera *știut* studiul, și care este și tempo-ul de antrenament, ultimul metronom-reprezintă etapa superioară de concentrare, *faza profesionistă*.

Execuțiile se vor face pe dinafară, aceasta fiind o condiție obligatorie a realizării lor, în caz contrar ochiul împiedică senzația de mișcare, trecerea lor în conștient și deci o puternică activizare a centrilor motori. Simultaneitatea unor mișcări cu profiluri distincte, implică stăpînirea fiecărei senzații de mișcare, în mod separat, numai astfel putîndu-se sesiza diferența specifică dintre ele, fără de care execuția lor simultană este imposibilă. În afara diferențelor metro-ritmice, se propune și o diferențiere dinamică pe două planuri a fiecărui studiu : un plan (o voce) în nuanța *forte*, iar altul (celelalte voci) în nuanța *piano*, utilizîndu-se astfel întreaga capacitate de concentrare, din punct de vedere fiziologic neputîndu-se urmări decît două probleme simultan, una în centrul atenției, cealaltă repartizată atenției secundare. Studiile trifonice și tetrafonice, deși depășesc această dualitate, se pot executa fie prin topirea în același plan a mai multor voci, fie prin intervenția automatismului pentru unele din ele, fie prin ambele acțiuni combinate. Evident această distribuție mentală a problemelor nu poate fi cunoscută decît de executant.

Aceste studii creează o extrem de fină diferențiere de senzații motrice, de relații de intensitate, premisele acelei ideale fuziuni între senzația auditivă și cea motrică, reflex condiționat care produce aparentele paradoxuri „de a auzi mișcarea" și „de a simți în mișcare sunetul". Într-adevăr, pianistul de mîine va da atunci nu numai un deosebit relief interpretării sale — după cum spunea Lipatti —, dar își va putea atinge idealul de a reproduce cu exactitate imaginea sonoră proprie vehiculării climatului afectiv declanșat de piesă.

Cui folosesc asemenea exerciții întreb în încheierea acestui studiu ? Exclusiv acelor pianiști care au ceva de spus în interpretare ; numai aceștia au nevoie de o diversificare atît de complexă a mijloacelor.

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA I

Bifonia 9 b
(fragment)

Pentru schemele și exemplele muzicale complete a se vedea : Dragoș Tănăsescu, *Premize noi în formarea și dezvoltarea conștientă a tehnicii pianistice*, București, Ed. Conservatorului „Ciprian Porumbescu", 1975, vol. II.

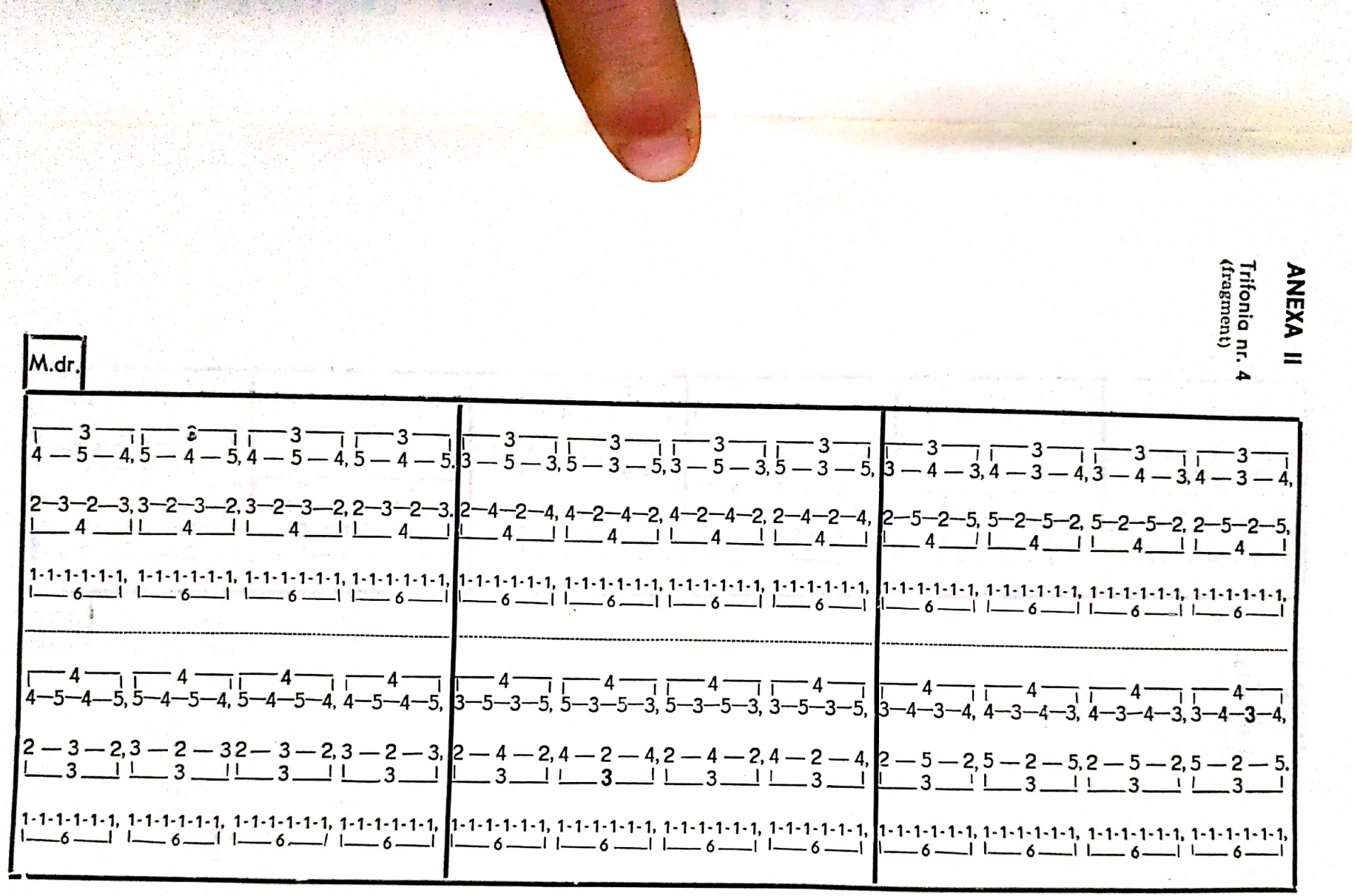
M.dr.

3 a — b — c, b — c — a, c — a — b. 3 — 4 — 5, 4 — 5 — 3, 5 — 3 — 4 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1 1—3—1	3 c — b — a, b — a — c, a — c — b. 5 — 4 — 3, 4 — 3 — 5, 3 — 5 — 4. 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1 2-1, 2-1-2, 1-2-1. 1—3—1
3 a — b — c, b — c — a, c — a — b. 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2. 1—3—1	3 c — b — a, b — a — c, a — c — b. 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2, 1-2-1, 2-1-2. 1—3—1

Scanned with OKEN Scanner

ANEXA II

Trifonia nr. 4
(fragment)



ANEXA III

Tetrafonia
(fragment)

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA DAN RĂDUCANU

Unele aplicaţii ale ciberneticii în predarea pianului

Cercetarea ştiinţifică a procesului de instrucţie instrumentală, ca un caz particular al didacticii în general, a rămas — datorită unor caracteristici specifice şi de conjunctură — cu mult în urma celorlalte specialităţi. Cauzele acestui fenomen sînt multiple, şi nu le vom analiza aici. Vom consemna însă faptul că abia în ultimele cinci decenii s-a trecut la cercetarea psihologică a actului interpretativ, şi a celui instructiv instrumental. Saltul de la considerarea pianisticii ca activitate mecanică sau pur fiziologică, la admiterea sa ca activitate psihică a fost imens şi a adus după sine dezvăluirea unora dintre mecanismele intime ale studiului şi predării instrumentului. Prin punerea în valoare a acestor cunoştinţe, pedagogia pianistică s-a angajat pe o cale nouă şi dificilă care vizează optimizarea proceselor psihice ale elevului pianist, ca o condiţie esenţială a reuşitei sale instrumentale.

Înscriindu-se pe această coordonată, prezentul eseu urmăreşte cercetarea problemei influenţării şi conducerii elevului de către profesor, deci a unui psihic de către altul pe planul instructiv-instrumental.

Străduindu-ne să descifrăm în profunzime raporturile dintre profesor şi elev în cadrul procesului de învăţămînt pianistic, am constatat o imperioasă necesitate de a considera acest cuplu ca un tot unitar, un sistem dinamic închis, în care este inclus şi instrumentul — privit ca un dat material asupra căruia elevul acţionează conform indicaţiilor profesorului şi a experienţei personale.

A devenit deci clar că funcţionarea unui astfel de sistem de comandă şi control poate fi privită şi din punct de vedere cibernetic. Cercetînd îndeaproape conceptele acestei ştiinţe observăm, că abordarea procesului instructiv printr-o prismă informaţională aduce profesorului — prin semnificaţiile deosebit de bogate ale conceptelor cibernetici — o înţelegere mai elevată şi mai profundă a procesului în sine, şi totodată posibilitatea concretă de a acţiona mai eficient şi mai oportun în acţiunea de îndrumare a elevului.

De altfel, autori de prestigiu, cum este L. Couffignal, afirmă că instrucţia didactică în general poate fi considerată ca un tip de sistem de conducere şi control care constă în dirijarea formării şi dezvoltării sistemului cunoştinţelor, priceperilor şi deprinderilor, a proceselor psihice, a personalităţii. Pavel Apostol, Couffignal, Mayer-Eppler şi alţii sînt cu toţii de părere că legile didacticii pot fi considerate ca un caz

Scanned with OKEN Scanner

particular al celor mai generale legi ale comenzii și controlului, ceea ce confirmă justa noastră orientare. Desigur că punctul de vedere cibernetic nu poate epuiza și soluționa multitudinea problemelor specifice învățămîntului instrumental, ca și a celui general de altfel. Aceasta nu ne va împiedica însă să vizăm perfecționarea predării în lumina legităților specifice acestei științe.

Așadar să considerăm un sistem informațional compus din trei subsisteme înlănțuite în sensul circulației informației :

Profesorul . . . . . Elevul . . . . . Instrumentul . . . . .

În cea mai sumară analiză se poate observa că informația care circulă între profesor și elev într-un moment oarecare are următoarele patru traiectorii posibile :

1. — De la profesor spre elev în două sensuri :

   a) prin explicații verbale, și

   b) prin intermediul exemplificării la pian — (adică în general acțiunea de comandă a profesorului).

2. — De la elev spre profesor prin intermediul pianului, adică efectul acțiunii de comandă a elevului.

3. — Informația de conexiune inversă a profesorului *(feed-back)*, de adaptare a persuasiunii la rezultatele elevului (acțiunea de control a profesorului).

4. — Informația de conexiune inversă a elevului, de autocorectare a execuției pianistice.

Cercetînd natura informației care circulă în acest sistem constatăm că ea este în esență de două feluri : *semantică și ectosemantică.*

Spre deosebire de mesajul semantic care se transmite într-o formă codificată, aceea a limbajului verbal, *mesajul ectosemantic* se prezintă sub forma limbajului sonor pianistic sau a unor componente afective și emoționale exprimabile prin gesturi, simboluri, atitudini etc.

Aspectul care ne interesează este specificitatea prelucrării acestor mesaje de către elev ca *subsistem relativ autonom de comandă și control.*

Astfel, în cazul mesajului verbal semantic al profesorului, putem stabili o corespondență directă între conținutul acestuia și acțiunea de comandă a elevului dacă informația conține elemente care vizează organizarea logică a execuției instrumentale, căci auzul de comandă și control al elevului se supune unor trepte algoritmice determinate de rațiune, simplificînd drumul execuției comenzii.

Situația este diferită în cazul mesajului verbal-simbolic sau exemplificator la instrument (ectosemantic) care cuprinde de regulă îndrumarea artistică : directiva dată elevului îi influențează execuția în măsura în care este asimilată, raportată la elementele de experiență proprie și fond afectiv stocate în structura auzului de comandă și control. Ea este deci *euristică* și din această cauză atît conținutul cît și modalitatea transmiterii ei reprezintă o sursă perenă de căutări pentru pro-

Scanned with OKEN Scanner

fesor ; acesta trebuie să reușească ca în cadrul infinității de conexiuni inedite ce le provoacă în auzul elevului, directiva să nu devină totodată o puternică sursă de aleatorism informațional.

Dar să cercetăm mai îndeaproape modul de funcționare al sistemului conceput de noi.

Mai întîi trebuie observat că finalitatea în timp a funcționării sistemului este aceea a transmiterii de către profesor a modelelor sale sonore către elev pentru a-l face apt să-și formeze și să-și perfecționeze deprinderile instrumentale sub controlul propriului său auz intern. Acest transfer al modelelor acustice se realizează printr-o intercondiționare specifică — între cele două sisteme — care se desfășoară temporal în cadrul procesului de învățămînt.

La o analiză superficială conținutul acestei intercondiționări pare a fi un raport de subordonare, fiindcă de fapt comenzile executorii ale elevului sînt aprioric determinate de cele ale profesorului. Așa ar fi și normal dacă ne gîndim la finalitatea transmiterii modelelor acustice de la profesor la elev.

În realitate însă situația este alta și anume : în vreme ce profesorul este un subansamblu activant prin informația de decizie ce o trimite, elevul este în schimb *elementul propriu-zis activ* al sistemului care oricît ar ține seama de indicațiile externe, acționează în primul rînd în virtutea realizării propriei sale homeostazii — raționale și artistice — care, bineînțeles, poate fi valabilă sau nu, din punctul de vedere al profesorului. Iată deci că raportul de subordonare al elevului față de profesor nu este compatibil cu sistemul nostru.

Considerînd elevul ca element activ al sistemului putem presupune și faptul că profesorul i-ar fi subordonat adică ar trebui să-l influențeze numai în raport cu rezultatul negativ al execuției, deci prin corectare. Dar nici această ipoteză nu este viabilă fiindcă presupune o libertate exagerată de acțiune pentru elev ceea ce nu este valabil din punct de vedere pedagogic decît pentru cazuri speciale.

În ultimă analiză, raportul dintre profesor și elev este deosebit de complex și incompatibil cu acțiunea de subordonare sau determinare.

Practica ne obligă să adoptăm ipoteza că natura sistemului nostru este *probabilistă,* și deci și raporturile între *elementele sale sînt probabiliste.*

Într-adevăr, atît sub aspect motoric cît și acustic sau estetic — dacă putem să descompunem astfel execuția pianistică — intercondiționarea profesorului cu elevul nu poate fi niciodată predeterminată cu precizie nici ca sens, nici din punctul de vedere al cantității de informație, nici ca efect.

Practica instrucției pianistice se dovedește a fi un proces viu și într-atît de dinamic și instabil, încît schema interacțiunii se schimbă necontenit de la o situație la alta.

Considerarea unui sistem dinamic de acțiune în timp între profesor și elev relevă deci necesitatea optimizării și echilibrării continue a persuasiunii în raport cu comportamentul și acțiunea instrumentală a elevului. Este vorba nu numai de necesitatea cunoașterii de către profesor aproape în fiecare moment a nivelului asimilării, prelucrării

Scanned with OKEN Scanner

informației și a stadiului formării deprinderilor la elev prin procesul de *feed-back*, dar mai ales, de necesitatea cunoașterii elementelor de stare generală psihică a acestuia în raport cu situația concretă. Astfel pusă problema, se observă cu claritate că orice desinformație sau malinformație despre starea și evoluția sistemului — elev, produce o dezorganizare a macrosistemului prin incapacitatea sistemului — profesor de a acționa adecvat și oportun. Concluzia care se desprinde din cele de mai sus este că sistemul de instrucție considerat, fiind probabilist (ca și subsistemele sale), *fiecare moment al acțiunii comune în cadrul procesului instructiv* constituie într-un fel un act de *adaptare și armonizare a celor două elemente componente cu ajutorul conexiunii inverse.*

În sfîrșit, să cercetăm care este conținutul acestui schimb probabilist de informație.

Încă de la prima oră de instrucție pianistică profesorul urmărește transmiterea într-un limbaj sau altul (semantic sau ectosemantic) a modelelor sonore corecte în auzul intern al elevului. Această operație care la început este deosebit de dificilă prin faptul că nu există nici o corespondență între fondul de noțiuni, operații și acțiuni de care dispun cei doi factori ai sistemului, se desfășoară lent în timp, simultan cu explicarea modului de acțiune fizică asupra instrumentului ca sistem material executor.

Odată cu înaintarea în timp, elevul își formează sau își adaptează progresiv modelele sonore ideale în raport cu cele ale profesorului. În momentul în care cele două modele ajung izomorfe, conlucrarea dintre profesor și elev intră într-o nouă fază, și anume cea a „repertoriului" comun. Determinarea acestui moment este foarte importantă, căci ea permite transmiterea mesajului didactic într-o formă esențializată, abstractă, simbolică asigurînd o serioasă economie de energie și timp din partea profesorului.

Dar evoluția temporală a sistemului nostru nu se reduce la acest aspect de făurire a unui limbaj ectosemantic comun prin care cei doi factori (profesor-elev) să poată comunica. Tot de la începutul activității, profesorul urmărește *dezvoltarea conexiunii inverse (feed-back)* la elev, ca element primordial în perfecționarea modelelor ideale și execuțiilor sale practice.

Dacă inițial elevul nu posedă o capacitate de comandă calitativă, neavînd încă acumulate în auz imagini precise ale modelelor sonore, în schimb profesorul îi dezvoltă capacitatea de corectare — conexiune sau aferentație inversă — ca un mijloc prin care să fie respectate indicațiile sale.

Acest gen de *feed-back* pe care l-am putea numi „negativ" extrapolînd terminologia folosită de A. Ducocq în explicarea echilibrului universal, urmărește deci o realizare a unui echilibru stabil între modelul profesorului și execuția practică a elevului.

În contrast cu el, *feed-back*-ul pe care l-am putea numi „pozitiv" și care apare în faza evoluată a izomorfismului modelelor sonore, *urmărește autoperfecționarea acțiunii în raport cu modelul propriu al elevului.*

Scanned with OKEN Scanner

Practica arată că această etapă de feed-back creator nu poate fi atinsă cu uşurinţă de către elev decît dacă în prealabil profesorul a acţionat în sensul determinării acestuia de a se ridica de la fiecare caz concret de corectare, la generalizări realizate fără ajutor extern, adică prin *prefigurarea în timp a viitoarei autonomii a auzului de comandă şi control al elevului.* Numai astfel acesta va putea acţiona la un moment dat ca un sistem relativ independent, după model propriu, cu înaltă capacitate de comandă şi control. Dar procesul evolutiv nu se încheie aici. Elevul, sau studentul de azi, va deveni profesorul de mîine, constituind astfel o premisă a reeditării sistemului al cărui flux s-a încheiat odată cu terminarea ciclului de şcolarizare, de astă dată în calitate de element conducător, de concepţie.

Reprezentarea acestei desfăşurări necontenite ne este neapărat necesară întrucît dacă am considera sistemul procesului didactic-instrumental ca un simplu raport de circumstanţă între factorii săi, am putea cădea lesne în eroarea îngustării naturii şi cantităţii informaţiei precum şi în uniformizarea transmiterii ei în cadrul instrucţiei.

Iată deci că viziunea propusă de noi relevă cu claritate nu numai finalitatea imediată a funcţionării sistemului, dar şi rezultatele tîrzii ale acestei activităţi, deci a continuităţii ei în timp, pe alte trepte calitative.

Ea se vrea o modestă contribuţie — în concertul cercetărilor de psihologie instrumentală — la perfecţionarea învăţămîntului nostru artistic de toate gradele.

NOTE

[1] Couffignal, L., *La pédagogie cybernétique.* Paris, 1965.

[2] Mayer-Eppler înţelege prin „repertoriul" profesorului şi elevului cantitatea de acţiuni, operaţii, noţiuni etc., cu care aceştia operează. *(Problèmes informationelles de la comunication parlée, Paris, 1965).*

[3] Ducocq, Albert, *Romanul materiei — Cibernetica şi universul,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ILSE L. HERBERT

Violoncelul acompaniator. Istoric şi pedagogie

Violoncelul, azi instrument solistic matur, înzestrat cu imense resurse expresive și de virtuozitate, în prima perioadă a existenței sale a fost un modest instrument de acompaniament. Începutul acestei perioade se poate stabili doar cu aproximație, deoarece instrumentul, sub diverse denumiri incerte și inconsecvente, a preexistat cu cel puțin un secol termenului de *violoncel*, amintit prima dată în 1641 (*1*, p. 22). Puținele lucrări solistice, destinate acestui instrument la sfîrșitul secolului XVII, de unii compozitori italieni (Domenico Gabrieli, în 1689, Giuseppe Jacchini, în 1697 etc.) constituie excepții răzlețe, eclipsate de bogăția literaturii de vioară, gambă sau flaut din aceeași perioadă. Atestarea mai mult sau mai puțin generală a violoncelului ca instrument solistic, respectiv, de cameră, egal viorii, flautului sau instrumentelor cu claviatură are loc în prima treime a secolului XVIII, întîi în Italia, apoi în Germania, în opera lui Vivaldi, Marcello, dall'Abacco, Bononcini, Bach și Händel, în parte ei înșiși violonceliști. Totuși, și în opera compozitorilor amintiți violoncelul rămîne, în primul rînd, instrument de acompaniament. Corrette, în importanta sa metodă de violoncel (1741), tratează instrumentul exclusiv ca instrument subordonat, de acompaniament, fără întrebuințări solistice (*2*, p. 79). Quantz recunoaște posibilitățile solistice ale violoncelului (*„Eu însumi am auzit unii maeștri mari care au făcut aproape minuni pe acest instrument“ ; 3*, p. 217), dar este convins că *„acompaniamentul bun este lucrul cel mai nobil ce se cere de fapt de la acest instrument“* (*3*, p. 218). În orice caz, în concepția lui Quantz, însușirea temeinică a artei acompaniamentului constituie baza *sine qua non* a violoncelisticii. Pînă și Baillot, Levasseur, Catel și Baudiot vor intitula celebra lor lucrare didactică, scrisă pentru uzul Conservatorului din Paris (1804), *Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement* (*4*), deși generația lui Jean Pierre Duport (născut în 1741), Luigi Boccherini (născut în 1743) și Jean Louis Duport (născut în 1749) revelase deja bogatele resurse de adevărată virtuozitate ale instrumentului. Epoca violoncelului acompaniator apune treptat în cursul secolului XIX, paralel cu dispariția basului continuu din practica muzicală curentă.

*

Violoncelul acompaniator a avut două întrebuințări : una melodică, de uzanță generală și alta armonică, mai rară și mai puțin caracteristică violoncelului. La rîndul său, acompaniamentul melodic poate să fie de trei feluri :

1. În ansambluri orchestrale violoncelul execută vocea basului de *ripieno* la unison cu alte instrumente melodice de registru grav, în compania *sine qua non* a cel puțin unui instrument acordic.

2. În ansambluri camerale, violoncelul execută vocea basului continuu alături de un instrument acordic.

3. În ansambluri camerale violoncelul execută singur vocea basului continuu, armoniile indicate prin cifraj rămînînd nerealizate.

Care sînt principalele caracteristici ale acestor forme de acompaniament melodic ?

1. Toate sursele cercetate sînt unanime în recunoașterea violoncelului drept cel mai importat instrument al acompaniamentului de *basso di ripieno*. Quantz dă și indicații detaliate referitoare la numărul violonceliștilor ripienești, în funcție de numărul celorlalte instrumente. *„La patru viori se vor lua: o violă, un violoncel și un contraviolon, de mărime mijlocie. La șase viori: aceleași și încă un basson. La opt viori aparțin: două viole, două violoncele, încă un contraviolon care este însă puțin mai mare decît primul... La zece viori: aceleași; doar cu încă un violoncel mai mult... La douăsprezece viori se afectează: trei viole, patru violoncele, două contraviolone, trei bassoni...“* (*3*, p. 185). Că aceste proporții nu erau cîtuși de puțin obligatorii, reiese, printre altele, din instructivul tabel publicat de Marc Pincherle (5, p. 27). De exemplu, orchestra *Grosse Konzertgesellschaft* din Leipzig avea, în 1746, 10 viorești și 4 violoncelești, întăriți cu un contrabas. În 1754, orchestra castelului Fontainebleau avea 14 viorești și 6 violoncelești. În schimb, orchestra arhiepiscopului de Salzburg avea, în 1757, lîngă 10 viorești numai 2 violoncelești. Așadar, raportul numeric între compartimentele de vioară și violoncel varia între 5 : 1 și 7 : 3. În ripieno, violoncelele se contopeau cu celelalte instrumente într-un compartiment *all'unisono*, nediferențiat ca timbru, dar solid ca intensitate pe care se rezema întreaga arhitectură sonoră a ansamblului. Ripieniștii nu erau așezați lîngă maestrul clavecinist ci stăteau la dreapta, în spatele viorilor prime —, iar în cazul existenței unui al doilea clavecin, lîngă acesta (*3*, p. 183). Violoncelistul ripienist cînta, natural, numai în secțiunile tutti.

2. În arii, recitative „secco“, sonate, trio-uri sau alte ansambluri mici, violoncelul era un instrument acompaniator aproape de nelipsit. Se cunosc și cazuri cînd clavecinul sau clavicordul acompania singur (*6*, p. 63), dar se știa că *„acompaniamentul cel mai perfect la un solo* (lucrare pentru o voce solistă și *continuo* — n.n.) *este, incontestabil, un instrument cu claviatură alături de un violoncel“* (*7*, p. 3). În această ipostază, desigur, răspunderea violoncelistului era cu mult sporită față de cîntatul în *ripieno*. El stătea lîngă clavecinist și cînta din partitura acestuia vocea mîinii stîngi, avînd astfel posibilitatea de a urmări întreaga desfășurare a discursului muzical. Dacă acompaniamentul în *ripieno* era un meșteșug venerabil care necesita în primul rînd renunțare la inventivitate și individualitate, acompaniamentul *continuo* alături de un instrument acordic, era, în concepția epocii, o artă cît se poate de dificilă care pretindea instrumentistului solide cunoștințe de compoziție, un gust muzical rafinat și multă sensibilitate

Scanned with OKEN Scanner

artistică. În afară de regulile general valabile pentru toate formele de acompaniament melodic, violoncelistul care colabora în strînsă legătură cu „claviristul" trebuia să cunoască și meșteșugul acestuia.

3. Referitor la practica executării basului continuu numai de către un violoncel, într-o lucrare precedentă am făcut deja cîteva precizări pe care nu le repetăm aici (*6*). Oberdörffer arată (*8*, p. 1722) că uneori pînă și în cadrul unor lucrări de cameră destinate unei formații cu clavecin, secțiuni destul de extinse erau acompaniate *„tasto solo"*, adică numai de violoncel (de exemplu, *Sonate academiche, op. 2,* de Veracini, 1741). Dacă deja în aliniatul precedent am putut vorbi despre o artă a acompaniamentului, aici această artă își atinge apogeul. Violoncelistul acompaniator în acest al treilea caz era de fapt solist și trebuia să fie un partener egal artistului pe care îl acompania. El trebuia să știe să sugereze, prin interpretarea unei singure voci melodice, substanța armonică efectiv nerealizată.

Documentele timpului sînt destul de bogate în informații referitoare la acompaniamentul melodic al violoncelиștilor. De exemplu, Quantz recomandă ca violoncelistul să aibă două instrumente : unul destinat execuției solistice, celălalt acompaniamentului. Acesta din urmă trebuie să fie mai mare și să aibă corzi mai groase ; de asemenea, pentru a acompania, este nevoie de un arcuș mai tare, prevăzut cu păr negru. În general, violoncelistul acompaniator trebuie să aibă un ton *„gros, rotund și bărbătesc"*. În aplicarea și executarea ornamentelor, „acompanistul" procedează cu totul altfel decît violoncelistul solist. El nu are libertatea de a ornamenta textul muzical scris conform fanteziei proprii. Cel mult în secțiunile „solo" i se permite să aducă execuției un modest aport de acest fel, sau atunci cînd vocea principală pauzează, respectiv, ține o notă lungă. La imitații are voie doar să reproducă ornamentele executate de vocea principală. Violoncelиștilor ripieniști li se interzice cu desăvîrșire adăugarea oricărui ornament. Articulația este condiționată, în primul rînd, de tempo. În această privință, regulile sînt numeroase. În allegro, de exemplu, optimile se cîntă scurt, în schimb în allegretto 4/4 ele sînt lungi etc. Violoncelistul trebuie să știe compoziție, sau cel puțin armonie, pentru a putea colabora cu solistul în redarea diferitelor pasiuni exprimate de compozitor. El trebuie să cunoască și să reliefeze funcțiunea melodică și armonică a notelor cîntate, subliniind notele de bas ale acordurilor disonante sau care conțin alterații, cît și a cadențelor evitate (*3*, p. 212—218).

Am reprodus numai cîteva dintre regulile formulate de Quantz. Avînd în vedere că metodele de violoncel, precum și multe lucrări teoretice din perioada aceasta, conțin și ele numeroase indicații și îndrumări de acest fel, considerăm că *reconstituirea fidelă a acestei practici apuse este posibilă pînă, chiar, în mici detalii.*

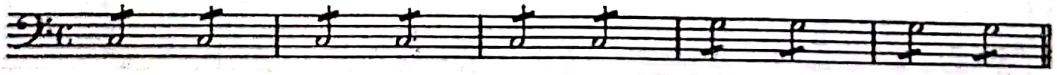
*

Acompaniamentul acordic la violoncel descinde din practica similară a gambiștilor (*9*, p. 99). Cîntatul acordic este cît se poate de propriu violelor da gamba, prevăzute cu șase-șapte corzi acordate în cvarte și o terță la mijloc, aplicate pe un căluș mai puțin curbat. De asemenea, și arcușul curbat și moale al gambiștilor facilitează simțitor executarea

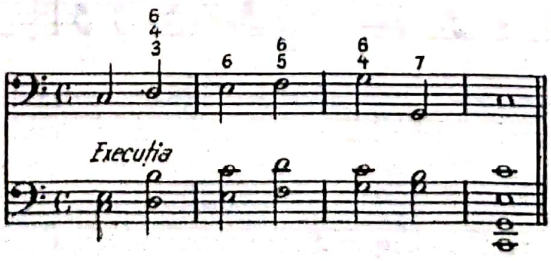
Scanned with OKEN Scanner

unor acorduri relativ complexe. Exemple concludente în acest sens ne oferă recitativele *„Mein Jesus schweigt..."* și *„Ja ! freilich will in uns das Fleisch und Blut..."* din *Matthäus-Passion* de Bach *(10)* sau cantata *„Tra le fiamme..."* de Händel *(11)*. Violoncelul preluînd treptat importanța ce deținea înainte viola da gamba, a moștenit și atribuțiunea de a acompania, realizînd armoniile date prin cifraj, deși unele proprietăți morfologice, tipice instrumentului (arcușul drept și întins, acordajul în cvinte, curbura mai pronunțată a călușului), îngreunează considerabil executarea acordurilor, instrumentistul fiind nevoit să recurgă inevitabil la diferite modalități de arpegiere respectiv, la realizarea eliptică a substanței armonice indicate de cifraj. Nu cunoaștem indicațiile lui Corrette referitoare la acest fel de acompaniament, amintite tangențial de unii autori mai noi (*12*, p. 46 ; *13*, p. 108 ; 2, p. 78). În schimb, metoda de violoncel a lui Jean Baumgartner, *Instructions de Musique théoretique et pratique a l'usage du Violoncello,* A la Haye, din jurul anului 1774, prezentată pe larg de Arnold Schering (*14*, p. 108—110, 196—205), ne transmite indicații bogate despre acompanierea acordică a recitativelor.

Baumgartner distinge două feluri de recitative, unul acompaniat *(accompagné)* și unul obișnuit *(ordinaire)*. La acompanierea celui dintîi, în afară de vocea basului continuu, contribuie și alte instrumente ; de regulă, acest acompaniament constă din note lungi, de măsură întreagă, de aceea se scrie deasupra unor astfel de partide cuvîntul *sostenuto*. Acompaniamentul recitativului obișnuit este mai dificil, în special pentru amatori sau pentru muzicienii care nu stăpînesc practica basului continuu și executarea acordurilor. Baumgartner dă o serie întreagă de reguli și sfaturi cît se poate de practice : cînd partiția violoncelistului acompaniator nu este cifrată, el trebuie să se ghideze după vocea pe care o acompaniază. În recitativul obișnuit este contrar regulii de a ține notele lungi conform valorii lor. După atacarea acestora, trebuie să se țină o pauză și să se aștepte pînă la apariția unei note noi care apoi se va ataca cu o trăsătură viguroasă de arcuș *(avec un coup sec)*. Nu trebuie să se acompanieze întotdeauna la trei voci. Dacă în grabă nu se află acordul bun, se preferă cîntarea simplă a notei de bas. În cazul unui bas oblic (termenul vizează o notă ținută în bas, concomitent cu o mișcare oblică din vocea acompaniată), nu poți ghici cifrajul, deci trebuie să te călăuzească urechea.

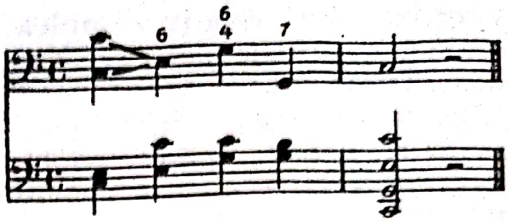


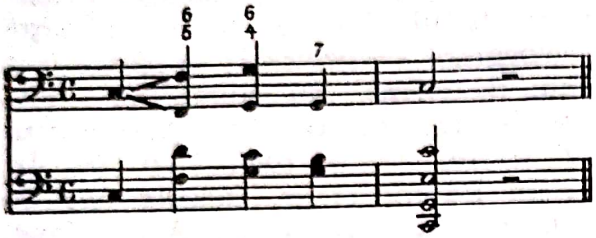
Dacă basul urcă sau coboară treptat, se pot întrebuința terțe sau sexte.



Scanned with OKEN Scanner

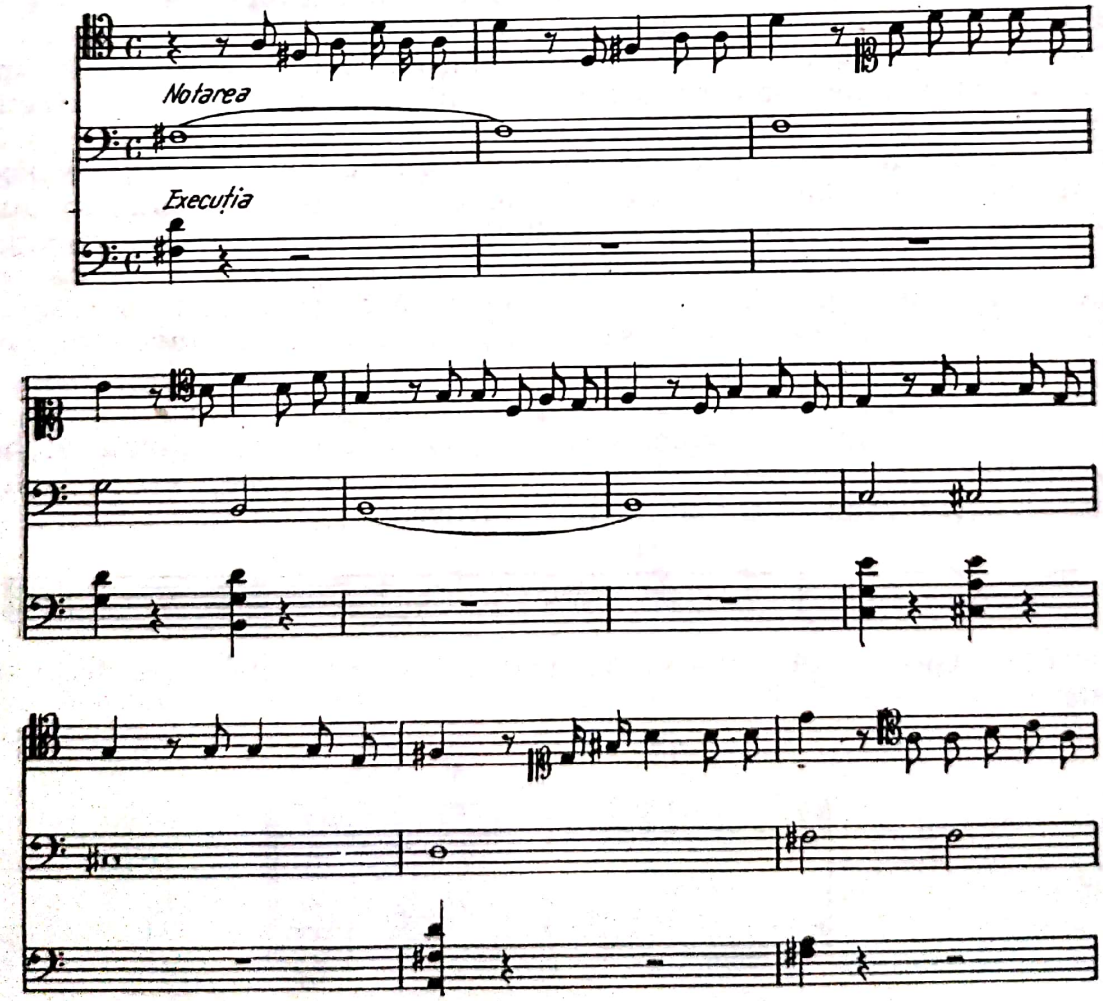
Dacă basul urcă o terță sau coboară o sextă, se va adăuga și sexta.



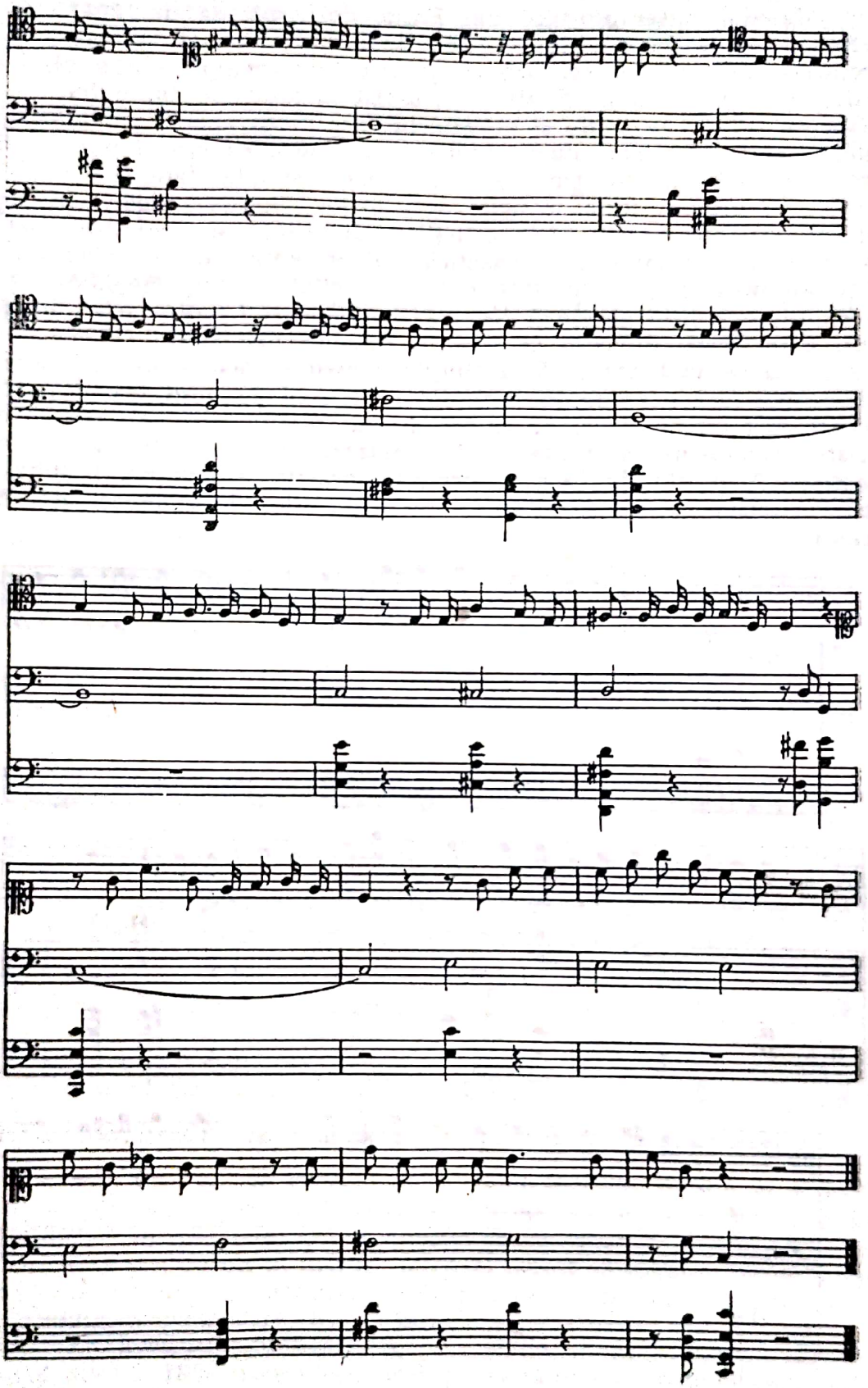


La salturi de cvartă în urcare și de cvintă în coborîre se vor cînta cvinta și sexta.

Regulile și recomandările sînt prea numeroase pentru a le putea reproduce pe toate în acest cadru. De altfel, concepția lui Baumgartner privind acompanierea recitativelor reiese cu mult mai univoc din ilustrația anexată decît din regulile înșirate.

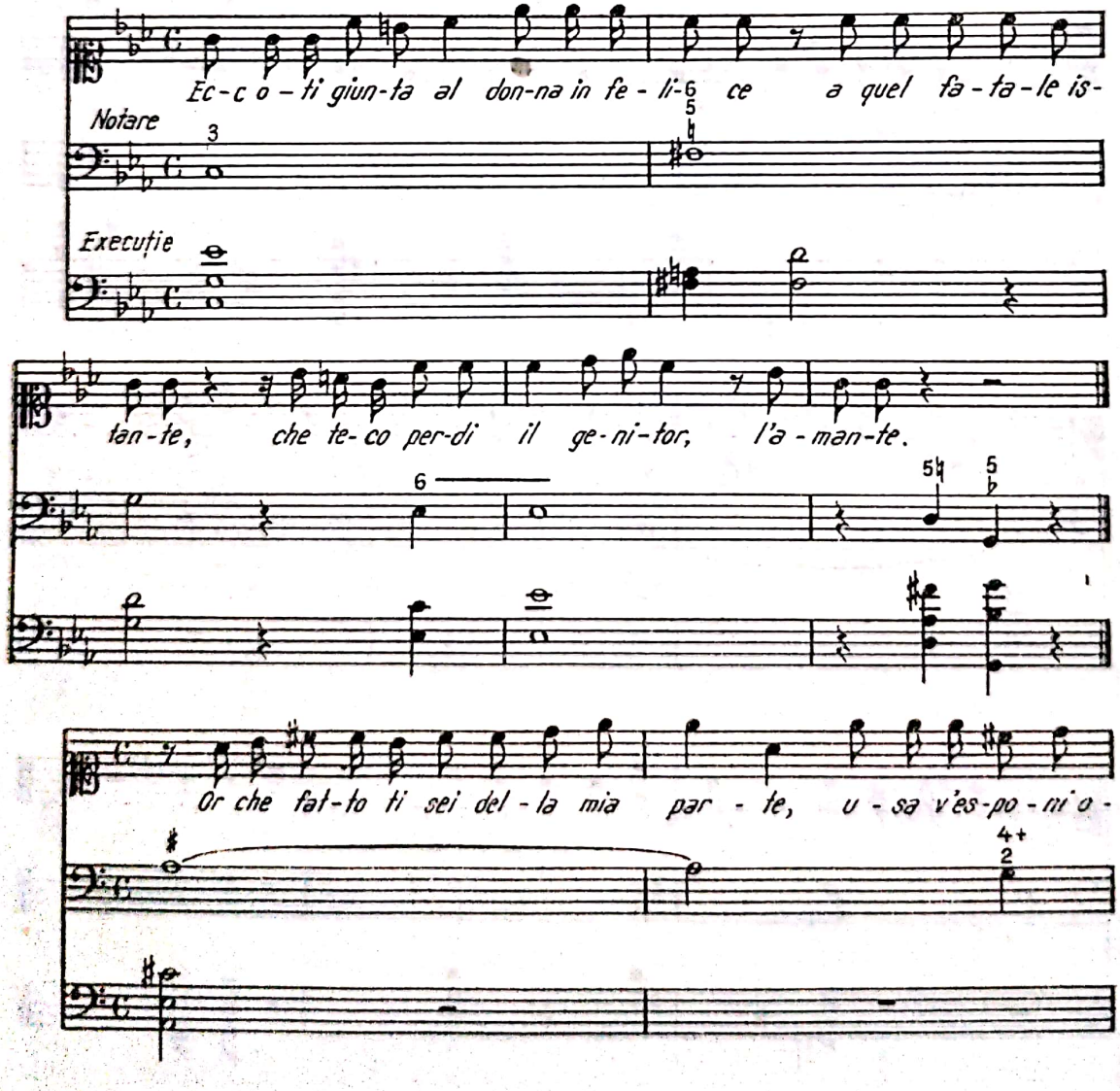


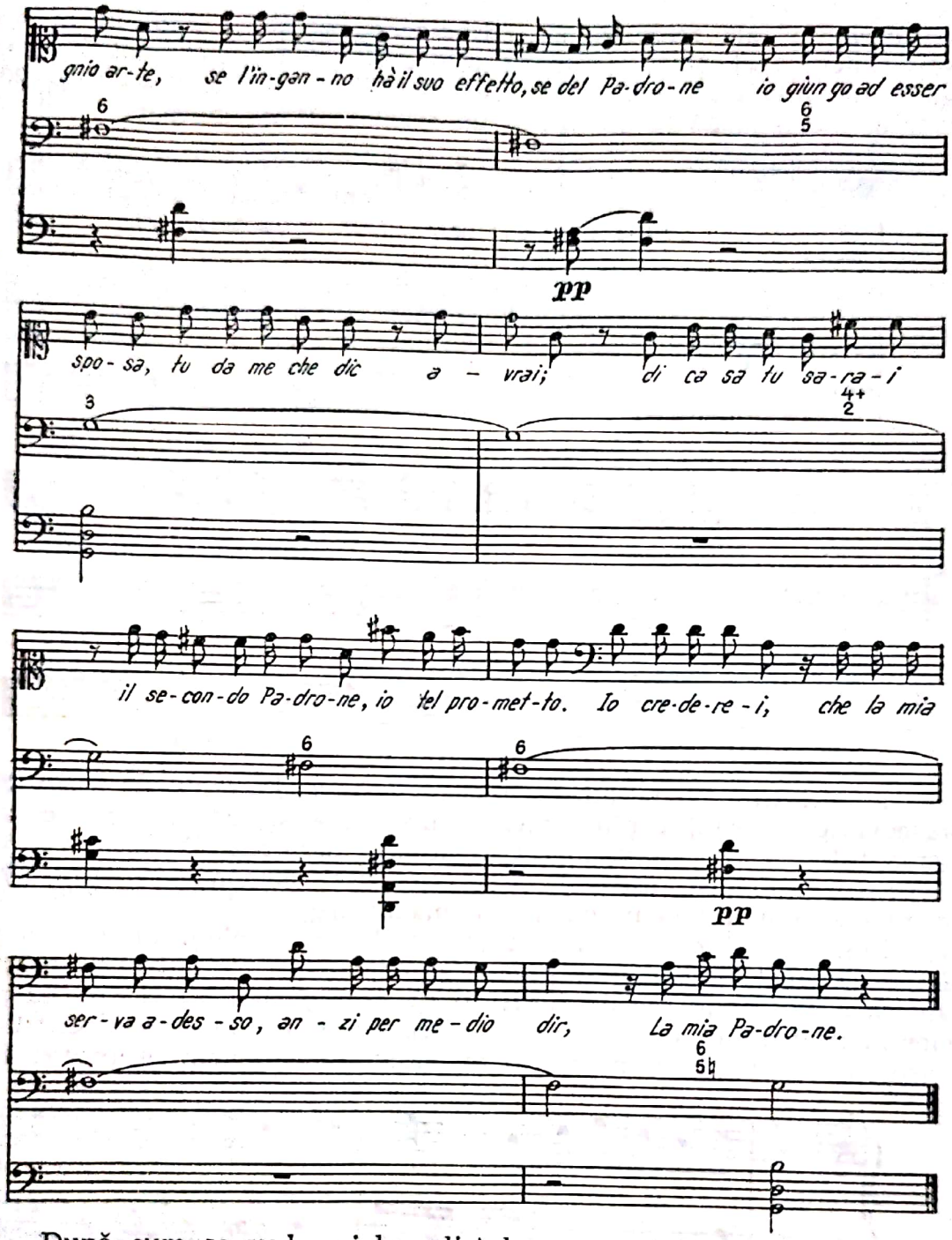
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Metoda conservatorului din Paris, deşi apărută în 1804, deci în perioada de declin a violoncelisticii de acompaniament, ne oferă şi ea preţioase indicaţii în legătură cu practica de acompaniere a violonceliştilor (*11*, p. 24—27). *„Pentru a acompania un recitativ, trebuie să se cunoască perfect armonia şi violoncelul“* — încep autorii capitolul intitulat *Accompagnement du Récitatif*, enunţînd apoi cîteva reguli practice. Acompaniamentul trebuie să fie foarte simplu, fără ornamente şi pasaje. Se preferă terţe şi sexte acordurilor supracomplicate. În general, autorii recomandă violonceliştilor simplitate şi modestie. Metoda aminteşte tangenţial şi de o practică mai pretenţioasă : aceea de a completa anumite goluri *(certains vides)* cu cîteva figuri melodice *(traits de chant*, în ediţia germană *Kurzes Zwischenspiel*, adică scurt interludiu). Este vorba de ceea ce descrie Baudiot mai tîrziu (1826—28) în metoda sa de violoncel : *„Se întîmplă adesea ca actorii de pe scenă să zăbovească fără a recita* (parler), *fie pentru că au uitat textul pe care trebuia să-l interpreteze, fie că tac din alt motiv... În acest caz violoncelistul acompaniator poate să improvizeze scurte preludii şi ornamente“* (*12*, p. 47). În ceea ce priveşte, practic, executarea basului cifrat, recitativul introdus de autori în metoda lor de violoncel este edificator.

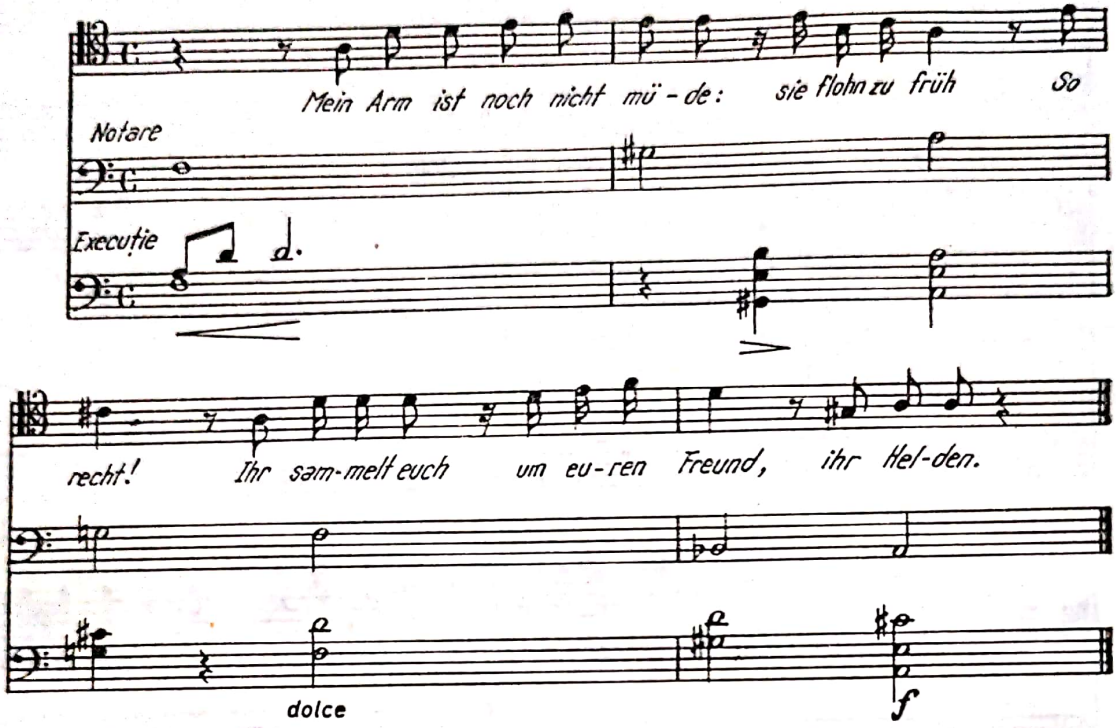




După cum se vede, violoncelistul a avut și libertatea de a omite armonii date prin cifraj (acordul de $\frac{4}{2}$ din măsurile a 7-a și a 12-a) sau de a substitui un acord de 6 cu starea directă (măsura 13). Se poate presupune că în asemenea cazuri violoncelul să mai fi fost secundat de un contrabas sau de un al doilea violoncel menit să execute linear vocea basului ; și Forino, descriind această practică, vorbește de *„recitative acompaniate de contrabas și de violoncelul armonizat“* (*13*, p. 334).

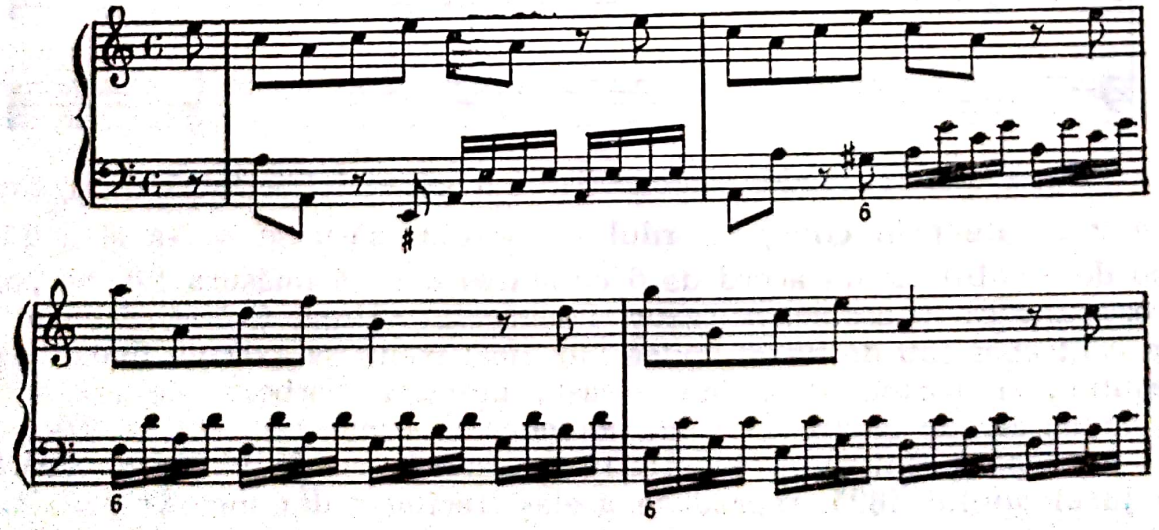
Joseph Fröhlich (1780—1862), în metoda sa de violoncel, apărută în jurul anului 1825, reproduce același recitativ din metoda pariziană ;

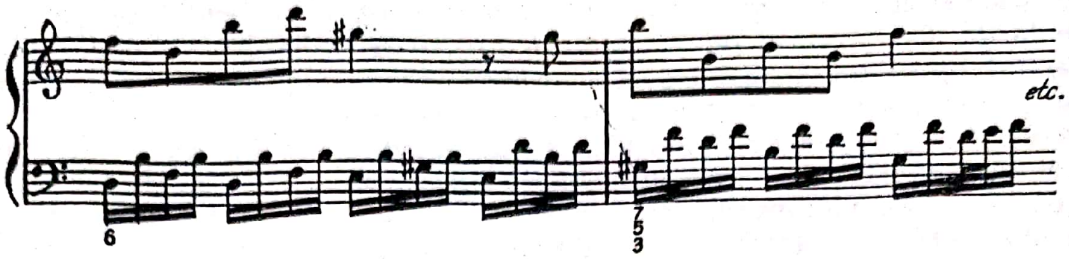
considerațiile sale teoretice și îndrumările practice date în privința acompanierii recitativelor sînt, de asemenea, reformulări mai mult sau mai puțin directe ale lui Baillot, Levasseur Catel și Baudiot (*14*, p. 205). Autorul mai adaugă la acestea și un scurt recitativ german.



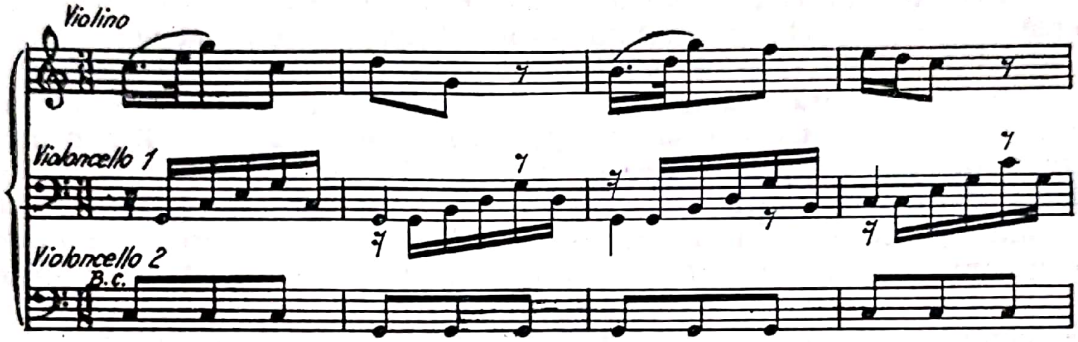
Faptul că metoda lui Fröhlich a fost reeditată, după 1870, fără prescurtarea acestui capitol, atestă importanța și actualitatea acompaniamentului acordic la violoncel în această perioadă. De altfel, și violoncelistul armonist, ascultat de Wasielewski personal în 1873 (!), a acompaniat recitativele în manieră asemănătoare.

Deși autorii consultați tratează problema violoncelului acompaniator-armonist numai prin prisma acompanierii recitativelor, menționăm că a existat în secolul XVIII și un acompaniament acordic al pieselor instrumentale, caracterizat prin arpegierea în valori mici, constante a acordurilor. Fără să intrăm în amănunte, menționăm drept exemplu





primul Allegro din *Sonata op. I, nr. 4,* de Händel și un fragment deosebit de interesant dintr-o lucrare de Vivaldi (*9,* p. 99) în care substanța armonică a basului continuu este distribuită între două violoncele, am putea spune, concertante.



Soluțiile de acest fel nu sînt rare în muzica epocii, ele fiind totodată și foarte instructive pentru instrumentistul și cercetătorul contemporan deopotrivă. Nu cunoaștem nici un document din care să reiasă că autorii ar fi lăsat pe seama violoncelistului elaborarea, în sensul acesta, a basului cifrat, dar să nu se uite, toată practica acompaniatoare prin armonii a violoncelиștilor este o continuare a practicii similare cultivată de gambiști, ori Händel, în *Tra le fiamme...*, în realizarea practică a armoniilor complementare a oferit gambistului un cîmp larg de manifestare a inventivității ; n-ar fi exclus să fi existat și violoncelиști care acompaniau acordic, *ex tempore,* și muzică instrumentală.

*

„Acela care cîntă la violoncel ca amator are toată libertatea de a cînta mai mult ceea ce îi face mai multă plăcere ; cel care însă gîndește a face din el profesiunea sa, acela va proceda just dacă înainte de toate se va strădui să devină un bun acompaniator“ (*3,* p. 217). Oare înțelepciunea acestui citat din Quantz nu este valabilă și azi, la aproape două sute de ani de la apariția *Versuch*-ului ? Reîncadrarea artei acompaniamentului în rîndul obiectivelor urmărite de pedagogia contemporană a violoncelului nu reprezintă oare o necesitate ?

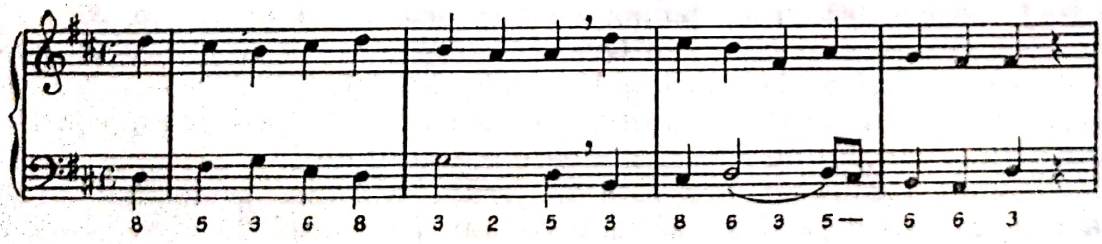
Primul argument *pro* este de ordin teoretic, principial. Pregătirea artiștilor se desfășoară azi sub semnul pretenției de integritate. Formarea artistului interpret în concepția noastră trebuie să însemne însușirea *tuturor* componenților care constituie cultura instrumentului respectiv. Pînă și specializarea în vreun gen sau stil de epocă, cerință

de asemenea contemporană, presupune o bază generală cît se poate de largă. Cum nu se poate concepe formarea artistului violoncelist fără studiul aprofundat al celor cinci sonate de Beethoven sau al concertelor de Boccherini, Haydn, Schumann, Dvořák și Sostakovici, tot așa de absurd ar fi să se poată absolvi clasa de violoncel, fără o familiarizare cu genurile cele mai importante ale literaturii de cameră a instrumentului. Or, violoncelul, instrument solistic și de cameră de mai bine de un sfert de mileniu, a fost totuși, timp de un secol și jumătate, instrument acompaniator. Fără îndoială, practica artistică a acestui secol și jumătate din filogeneza violoncelisticii, perioadă ilustrată de numele lui Corelli, Vivaldi, Bach și Händel, trebuie să constituie o parte integrantă și în ontogeneza violoncelistului modern.

În al doilea rînd, muzica lui Corelli și a lui Vivaldi și a contemporanilor lor azi este departe a mai fi o muzică „moartă" sau „muzeală", „de importanță documentară". Interpretarea muzicii barocului a ajuns în zilele noastre o parte integrantă a vieții muzicale publice. În consecință, însăși practica muzicală cotidiană pretinde ca violoncelistii să știe cum trebuie să acompanieze o sonată de Corelli sau un recitativ de Bach. Puțini dintre ei știu ! Pînă și imprimări de mare tiraj, girate de personalități de prestigiu ale artei interpretative contemporane, trădează lipsa de cunoștințe elementare în ceea ce privește acompaniamentul. Referitor la oratoriile lui Bach, bunăoară, Schering a demonstrat, încă în 1936, fără echivoc, că în recitativele *secco*, violoncelistul acompaniator nu trebuie să susțină notele lungi indicate de partitură ci, conform tradiției, acestea urmează a fi transformate în acorduri scurte, izolate, despărțite de pauze. Cît de mulți nu și-au însușit încă această învățătură, o dovedește mulțimea de discuri cu lucrări vocal-instrumentale de Bach, imprimate chiar în trecutul apropiat, cîntate de violoncelisti *come sta* și nu cum ar trebui.

După părerea noastră *acompaniamentul trebuie să se integreze în toate fazele predării violoncelului.* Acompaniamente melodice simple nu pot lipsi nici din prima metodă a începătorului (vezi lucrarea didactică redactată cu mult simț și pricepere de Susanne Hirzel (*13*, p. 25, 26, 32—35 etc.).

La un nivel mai avansat, pedagogul trebuie să-i formeze elevului deprinderea de a concepe notele melodiei de bas dintr-o lucrare la două voci drept fundamentale unei succesiuni de intervale verticale. În acest scop, devine necesar studiul unor piese simple, la două voci, cu basul cifrat notat notă cu notă, în felul următor :



Elevul trebuie să învețe să audă, să-și imagineze și să execute cu vocea nota, respectiv melodia de discant indicată prin cifre. Această

fază se absolvă cînd elevul este capabil să cifreze basul, *ex tempore*, pe baza ascultării discantului.

Urmează însușirea colaborării cu clavecinul de continuo. Contextul pe care elevul trebuie să-l recepționeze și să și-l imagineze cu auzul interior nu mai este o succesiune de intervale, ci una de trisonuri și acorduri de septimă, îmbogățite cu disonanțele specifice stilului de epocă, toate acestea intercalate de clavecin între bas și vocea acompaniată. Elevul violoncelist trebuie să cînte întîi din partitura clavecinului unde armoniile date prin cifraj sînt deja completate de editor sau de clavecinistul respectiv, apoi dintr-o știmă de bas, cifrată, pentru a putea urmări desfășurarea armonică a piesei. În această fază elevul trebuie să învețe să cifreze orice muzică acordică, executată la violoncel, pînă și studiile de arpegii, apoi să execute la violoncel armonii date prin cifre. Se recomandă o sîrguincioasă practică de ripienist. Această fază a studiului se poate considera epuizată cînd elevul cifrează ușor știme de continuo, ascultînd armoniile cîntate de clavecin.

La nivel superior, studiul acompaniamentului la violoncel are drept scop însușirea subtilităților acestei arte. Elevul trebuie să cunoască sursele documentare pe baza cărora se reconstituie azi arta acompaniamentului și să-și dezvolte mijloacele prin care această artă se manifestă la nivelul exigențelor contemporane. Cîntatul acordic cursiv devine obligatoriu, nu atît de mult drept scop în sine cît mai ales pentru a desăvîrși mentalitatea de armonist a elevului. În această fază el acompaniază, atît cu clavecin cît și fără, sonate și triouri dificile, apoi recitative în diferite limbi, studiind paralel, teoretic, și bogata literatură de specialitate referitoare la acest capitol al artei cîntului. În această fază superioară studiul se transformă treptat în practică cu adevărat artistică. Absolvirea ei se face în sala de concert, respectiv de operă, în contact direct cu publicul. Violoncelîștii care vor excela la acest suprem examen dat în arta acompaniamentului vor fi, categoric, mai buni atît ca cvartetiști cît și ca parteneri de sonate, cît și ca pedagogi, orchestranți sau soliști.

Decembrie, 1972

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

1. **Erich Valentin,** *Cello...* Pfullingen, Ed. Günther Neske, 1955, p. 19—46.
2. **George Iarosevici,** *Metodica predării și a studiului instrumentelor de coarde,* București, Ed. Didactică și Pedagogică, 1962, p. 77—83.
3. **Johann Joachim Quantz,** *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen...,* ed. a 3-a, Breslau, Ed. Johann Friedrich Korn, 1789, p. 175-274.
4. **Baillot, Levasseur,** Catel, Baudiot, *Méthode de Violoncelle et de Basse d'Accompagnement...,* Leipzig, f.a., Ed. C.F. Peters, p. 24—27.
5. **Marc Pincherle,** *A kamarazenekar* (Orchestra de cameră), Budapesta, Zeneműkiadó vállalat, 1963, p. 13—33.
6. **Ilse L. Herbert,** *Tipuri de sonată de cameră din secolul al XVIII-lea...,* în : *Lucrări de muzicologie,* vol. II, Cluj, Conservatorul de muzică „G. Dima" 1966, p. 63—66.
7. **Carl Philipp Emanuel Bach,** *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,* partea a 2-a, Berlin, ediția autorului, 1762, p. 1—11, 172—184, 242—259, 268—290, 295—301, 313—325.
8. **Fritz Oberdörffer,** *Generalbass,* în : *MGG,* vol. IV., Kassel-Basel, Ed. Bärenreiter, 1955, p. 1708—1737.
9. **Walter Kolneder,** *Aufführungspraxis bei Vivaldi,* Leipzig, Ed. VEB Breitkopf & Härtel, 1955, p. 83—117.
10. **Joh. Seb. Bach,** *Matthaeuspassion,* partitură revizuită de Georg Schumann și Hans Grischkat, Leipzig, Ed. Peters, 1968.
11. **Georg Friedrich Händel,** *Tra le fiamme...,* Kassel-Basel, Ed. Bärenreiter, f.a.
12. **Wilh. Jos. v. Wasielewski,** *Das Violoncell und seine Gesschichte,* ed. a 3-a, Leipzig, Ed. Breitkopf & Härtel, 1925, p. 1—117.
13. **Luigi Forino,** *Il violoncello...,* ed. a 2-a, Milano, Ed. Ulrico Hoelpi, 1930, p. 333—364.
14. **Arnold Schering,** *Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik,* Leipzig, Ed. Breitkopf & Härtel, 1936, p. 108—110, 196—205.
15. **Susanne Hirzel,** *Violoncello-Schule,* Kassel-Basel, London-New York, Ed. Bärenreiter, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Scrisori inedite
ale unor muzicieni români

Culegere alcătuită și prefațată de
DAN SMÂNTÂNESCU

Scanned with OKEN Scanner

Scrisorile ce le publicăm sînt importante atît prin elementele informative și documentare pe care le cuprind, cît și prin divulgarea unor trăsături temperamentale ale autorilor lor.

Cîntăreața sibiană Lucia Cosma a jucat un rol important în viața muzicală din Transilvania, atît datorită calităților artistice ale vocii sale, cît și prin legăturile familiale, polarizînd — în casa tatălui ei, Partenie Cosma, director al puternicei bănci ardelene „Albina" și mare luptător român — întreaga mișcare artistică și culturală din Sibiul dinainte de unirea cea mare.

Între Lucia Cosma și D. Popovici-Bayreuth s-a urzit o susținută corespondență, între anii 1902—1920, care reflectă o prietenie deferentă, dublată de mărturisiri inedite, intime, legate de frămîntările artistice contemporane. Își fac reciproc schimburi de recensiuni, programe, fotografii. Se relevă date inedite despre mari dirijori, ca de pildă Mascagni, ajutat de D. Popovici să-și realizeze prima reprezentație a „Cavaleriei rusticane" în România. Popovici, nu lipsit de umor, consideră însă opera lui Mascagni *„ca niște inspirații prea ușoare și fugitive"*, deși el ca om *„este foarte simpatic, gentilețea și nebunia italiană personificată"*.

Deși e purtat de destin prin țări străine, Popovici se simte atras de mediul cald familial din Sibiu și de farmecul Luciei Cosma. Exprimă explozii de sentimentalism : *„Cînd v-am zărit pe toți pe țărmul Oltului, căruia-i strigam Adio, oh !, nu pot să vă spun cît dor și regret lăsam în urmă, simțeam cum o parte din inima-mi se dezlipea ca să rămînă acolo."* Luciei Cosma îi trimite de la Viena noutăți, *„cîteva piese de cînt"* pe care le consideră *„deosebit de superioare"* de autori ca : H. Wolf, Löwe. Își exprimă dorința de a concerta cu cîteva balade la Timișoara, la Filarmonică. Își face unele sincere autocritici, ca de pildă asupra concertului din Călimănești. În atmosfera artistică amestecă informații politico-culturale, ca de pildă conflictul dintre Mangriștii și Hamziștii de la Arad. Adesea introduce în textul scrisorilor, expresii ori fraze întregi în limbile germană, engleză, italiană, franceză. Aflăm că G. Dima, de la 1 dec. 1902, a fost concediat de către epitropia bisericii Sf. Nicolae din Scheii Brașovului din postul de dirijor al corului. E încîntat de numirea lui T. Brediceanu ca secretar la „Albina" din Sibiu. Mărturisește că înclină să accepte a fi numit director al Teatrului din Iași, unde ar nădăjdui să înființeze o clasă de Operă română. În 1905, cere informații despre acțiunea corului „Carmen" la Sibiu. Apreciază cali-

tăţile vocale ale d-nei Veturia Triteanu, viitoarea soţie a lui O. Goga. În 1906, e la Govora, la băi. E revoltat de dezorganizarea băilor şi indiferentismul statului *„care este de o indolenţă şi nepricepere surprinzătoare"*. În octombrie 1907, anunţă pe Lucia Cosma că a fost în Bavaria şi Tirol.

Dă informaţii preţioase, în 1920, în legătură cu organizarea Operei Române din Cluj. Se plînge contra tenorului Pavel şi maestrului Tango *„individ cu inimă de proveniență problematică"*. E cuprins de revoltă că se risipeşte avutul ţării *„spre bucuria străinilor"*. Îl invită, să-i facă un angajament la Opera din Cluj, pe tenorul Livezeanu, căruia-i scrie în Italia rugîndu-l să-i găsească şi un dirijor bun, în locul lui Tango pe care-l caracterizează ca exercitînd o *„autocraţie absurdă"*. Îi trebuie şi *„un vrednic regizor"*. Într-o scrisoare din 22 iulie 1920, tot către Lucia Cosma, subliniază cu amărăciune şi revoltă risipa unor fonduri alocate unor plecări în Italia : *„cu fonduri acordate de Consiliul Dirigent şi cine a vrut şi cine n-a vrut, şi cine a ştiut şi n-a ştiut, s-a prelins la marea colivă"*.

La 24 iulie 1920, îi propune Luciei Cosma să cînte la Opera din Cluj în opera „Traviata", rolul Violetei, dar numai în limba română. Indică repertoriul Operei din Cluj, din care nu lipseşte Wagner.

Patriotismul lui D. Popovici se afirmă şi prin repetata exigenţă de a se cînta rolurile numai într-o *„[limbă] românească impecabilă, şi nu italienește ori în altă limbă care nu e a noastră şi nu ne este de nici un folos pentru cultura graiului nostru cîntat"*.

Scrisoarea lui I. Vidu către D. G. Kiriac are un caracter organizator în legătură cu serbările aniversării jubileului de 25 ani (1926) ai Societăţii corale „Carmen". Mai interesantă şi cu un stil personal colorat, este scrisoarea din 1927, a lui Timotei Popovici, către Ionescu-Fulger, în care este analizată critic lucrarea acestuia „Colecţiune de cîntece".

D. Cuclin, în 1955, mulţumeşte cvartetului Teodorescu pentru magistrala interpretare a compoziţiei sale : *Cvartetul nr. 3.*

Reproducem mai jos textele scrisorilor.

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul şi data : Braşov, 22 dec. 1901 st. n. — Ms. autograf cu cerneală
Colecţia : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult stimată Doamnă !

Vă mulţumesc din inimă pentru amabila scrisoare, pentru exactele informaţiuni şi în deosebi, pentru prevenirea şi amabilitatea cu care aţi primit a conlucra la concertul nostru din Timişoara şi Vă rog să împărtăşiţi şi Stimatului Dvoastră soţ, Dlui Dr. Cosma mulţămirea mea pentru bunătatea ce a avut de a ne cîştiga sala de concert prin intervenirea Dsale la prezidentul societăţii filarmonice.

Scanned with OKEN Scanner

Referitor la fotografiile și recensiunile lui Popovici, Vă arăt că i-am comunicat ce mi-ați scris, și nu mă îndoiesc că Vi le va trimite direct din Viena.

Ce privește datele biografice, cred eu că este de ajuns, dacă se va aminti, că a cîntat pe scenele din Praga (unde și-a început cariera), Stuttgart, Viena, Petersburg, apoi în ciclurile wagneriane date în Bayreuth, München, Amsterdam și Rotterdam, iar în anul 1895 a făcut un turneu în America, cu o trupă de artiști de prima ordine sub Damrosch.

Programul concertului îl voi trimite îndată ce voi avea răspuns de la Popovici cu privire la piesele ce le va cînta.

Asigurîndu-Vă de deosebita stimă ce Vă păstrez, rămîn, sărutîndu-Vă mîinile, al

Dvoastră devotat,
G. Dima

P. S. *Era să uit ceva! Cum este de priceput „protectoratul" Societății Filarmonice? Este asta de a se aminti în programe? Vă rog să mă lămuriți în privința asta! Mai departe: în ce limbă să se tipărească programele și afișele? Scuzați că vă molestez din nou cu întrebările acestea!*

Termenul de la 14 ianuarie rămîne, și, în speranță că nu se vor ivi pierdici, Vă rog să îngrijiți ca să se angajeze sala de concert pe ziua aceea.

Dlui Dr. I. Weldin preș[edintele] soc.[ietății] filar.[monice] îi voi scrie.

Sărut mîinile,
G. Dima

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Brașov, 1 ian. 1902 st. n. — Ms. autograf cu cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult stimată Doamnă!

Scuzați că n-am răspuns pînă acuma, însă pe lîngă multa mea ocupațiune am fost muncit zilele acestea și de vechea mea durere de cap.

Aici Vă trimit programul. Pe Dvoastră V-am pus la No. 4 în partea I.

Nu știu dacă e pe placul Dvoastră. În caz că ați dori o schimbare, Vă rog să o faceți fără de nici o rezervă.

Părerea Dvoastră referitoare la program am considerat-o întru cît s-a putut. Tocmai înainte de a primi epistola Dvoastră a doua, mi-a scris Popovici, că voiește să cînte în Timișoara în loc de „Recitativ și Romanță din Tannhäuser", aria „Amarilli" de Caccini. În

Scanned with OKEN Scanner

urma epistolei Dvoastre am pus și „Amarilli“ și „Tannhäuser“ în program.

Programul este bogat și ales, și sper că va mulțămi — întru cît se poate — pe toți mai mult sau mai puțin.

După cum ziceți Dvoastră, programele să se tipărească în limba germană.

Cîntările se pot cînta — afară de „Archibald“ și „Schönes Gretlein“ și românește.

În privința cum să se amîne concertul mi-am spart mult capul. Din Lugoj am fost făcut atent, că nefiind Popovici cetățean unguresc, și neavînd licența de a concerta în Ungaria, poate fi oprit a concerta.

Eu i-am spus asta lui Popovici, cu toate astea el nu și-a umblat în gînd. De aceea am crezut eu, că cea mai ușoară dezlegare este, să anunț concertele ca de mine aranjate. În curentul șovinistic care domnește astăzi te poți aștepta la toate. Așa a pățit-o Dna Kiefer, sora Lulii Gmeisner, care este măritată în Germania, cu ocaziunea concertului ce era să-l dea în Bistrița. De aceea mă rog ca concertul să fie anunțat: Concert veranstaltet von Musik-direktor G. D.[ima] unter freundliche mitwirkung der Frau L. C.[osma], Fr.[au] M. D. des dramatischen Sängers H[er] D. P.[opovici].

Aici alăturat și textul programelor mici. Las la aprecierea Dvoastră dacă placatele să se tipărească de acum sau mai tîrziu. Pînă la concert mai avem 14 zile. Vă trimit de acum programul dacă voiți să-l publicați în ziare. Pentru ziarele românești titlurile sînt de a se traduce așa: No. 2 Copila și moartea, Tu care ești ; *ad No. 6.* Prințul Eugen ; *ad. No. 9* Cei doi grenadiri ; *ad No. 10 a.* La bal, *b.* Iubire eternă.

Dlui Dr. Wedein i-am mulțămit încă în săptămîna trecută.

Îmi permit a întreba: Este de lipsă să mă mai adresez librarului care îngrijește de tipărituri, vinderea biletelor etc.?

Noi plecăm marți seara de aici și mercuri sîntem în Orăștie, unde joi este concertul.

Rugîndu-Vă a împărtăși Dvoastră soț, Dlui Dr. Cosma, din parte-mi complimente, rămîn, cu sărutări de mîini și deosebită simă, al Dvoastră devotat,

G. Dima

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Brașov, 3 ianuarie 1902 st. n. — Ms. autograf cu cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult stimată Doamnă !

Prețuita Dvoastră epistolă din 31 Dec. 1901 abia acum la 4 ore d.m. am primit-o. Întîrzierea [este] provenită desigur din învălmășeala cea mare la poștă cu anul nou. Epistolele noastre trebuie că

Scanned with OKEN Scanner

s-au încrucișat și acuma Ve-ți [sic] fi în posesiunea epistolei mele, care a fost recomandată și care conținea programul și unele date care se refereau la el.

Sper că pînă acuma nu Ve-ți [sic] fi dat încă placatele și programele în tipar, și vă rog, în caz că încă nu ați făcut asta, să așteptați o zi sau două, din cauză, că mai mult ca sigur va trebui făcute schimbări, deoarece nevasta mea de ieri dimineață este morboasă, așa încît abia îmi vine a crede că pînă atunci se va putea restaura.

Ceea ce privește concertul din Timișoara ușor am putea ieși din impas, dacă Dvoastră ați fi așa de bună să mai primiți încă un număr în program. Atunci Popovici ar putea de 2 ori odihni și în pauză între cele 2 părți iarăși, cu totul de 3 ori.

Astfel stă lucrul și de aceea Vă rog de un grabnic *răspuns.*

Referitor la limba în care să se tipărească programele și placatele, las totul la aprecierea Dvoastră. Vă rog deci a decide și face toate după cum credeți că este mai potrivit pentru împrejurările locale.

Mult mă mir că Popovici pînă acuma, nu V-a trimis recensiunile. Eu îndată ce mi-ați scris, i-am împărtășit dorința Dvoastră. Acum îi voi scrie iarăși.

Încă o dată Vă rog, țineți în suspens tipărirea placatelor și a programelor pînă ce voi răspunde la epistola Dvoastră, care cu nerăbdare o aștept, căci în ori ce caz trebuie schimbare făcută în program.

Toate celelalte : tipărituri, și tot ce se țin de resortul acesta, Vă rog să decideți Dvoastră.

Sărutîndu-vă mîinile,

al Dvoastră devotat,
G. Dima

Destinatar : LUCIA Dr. A. COSMA — Limba română
Locul și data : Brașov, 4 ianuarie 1902 st. n. — Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult stimată Doamnă ! Brașov, 4 ian. 1902 n.

În momentul acesta am primit prețuita Dvoastră epistolă din 3 a.c. și mă grăbesc a Vă răspunde.

Din epistola mea de ieri ați putut vedea încurcătura în care am ajuns.

Astăzi se află nevastă-mea mai bine, și sper că pînă în 14 va fi deplin restaurată așa, ca să poată cînta în Timișoara. Schimbarea care o doriți, cu plăcere o facem, și Vă rog să puneți în program în loc de „Schönes Gretlein“ a G. F. Haendel : *Recitativ u. Arie aus „Rinaldo“ b.* A. Rubinstein : *Es blickt der Tau.*

Scanned with OKEN Scanner

Mai departe Vă rog să ștergeți din No. 6 piesa b., adică „Prinz Eugen" de Löwe. Astăzi mi-a scris Popovici[1] *ca „Groza" să fie singur, că'i-e prea mult încă două.*

Venirea nevestei mele nu este sigură, eu numai sper că va putea veni. De aceea mă rog să Vă gîndiți la un al doilea număr de pian. Programele se pot tipări cu schimbările de mai sus și, în caz că totuși nu vom rămînea pe lîngă program, schimbarea să va aduce la cunoștință în seara de concert.

Dacă credeți că nu vom întîmpina greutăți în privința licenții, atunci Vă rog să anunțați concertul așa :

Concert Popovici — Dima, cu binevoitorul concurs al Doamnei L.[ucia] C.[osma]. În celelalte orașe [. . .].

Sosirea noastră, o să fiu așa de liber să V-o anunț și foarte bine ne-ar părea, dacă am putea avea odăi în hotelul în care este și sala de concert.

Acuma sîntem, așa cred, în curat cu toate. Răspunsul Dvoastră la epistola mea de ieri mă va lumina și mai mult.

Eu marți seara plec. Pînă atunci, mai avînd ceva de a-mi comunica, mă pot afla epistole încă aici.

Vineri vom pleca din Orăștie, poate la Oravița, unde la dorința orăvițenilor, vom concerta în 12. Dar nu este de tot sigur. Dacă nu vom merge acolo, atunci revin la Dvoastră în Timișoara.

Salut pe Domnul Dr. Cosma și rămîn sărutîndu-Vă mînile,

al Dvoastră,
G. Dima

---

[1] D. Popovici-Bayreuth

Destinatar : LUCIA Dr. A. COSMA — Limba română
Locul și data : Brașov, 6 ian. 1902. st. n. — Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult stimată Doamnă ! Brașov, 6 ian. 1902 n.

Rapsodia de Lubiez f. bună ! Nevestei mele-i merge mai bine și sper că la Timișoara va putea conlucra. Cu toate acestea Vă rog să fiți gata și cu piesa a doua.

Lui Popovici i-am trimis epistola Dvoastră și sper că pînă acum, încă veți fi primit recensiunile. Întîrzierea epistolei, desigur a provenit din marea frecvență care e la poștă pe timpul anului nou.

Vă sărut mînile, al Dvoastră devotat

G. Dima

Programul rămîne cel vechiu, o eventuală schimbare s-ar face numai verbal cunoscută !

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Galați 13/16 aprilie 1902 — Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Galați, 13/26/IV 1902

Mult Stimată Doamnă Cosma,

Afund m-am dat și n-ați mai avut nici o știre de mine. Așa sînt făcut. Cîteodată trece multă vreme pînă să spun prietenilor că mai trăiesc și că nu i-am uitat. Vă rog să nu luați în rău această tăcere prelungită, ea se trage din mai multe cauze, ș-apoi știți Dvoastră, scuză fără cauză, nici că se poate.

Promisesem să Vă trimit recensiuni din București, dar iar m-am gîndit că nu erau de un deosebit interes pentru Dstră. Și de aceea am amînat trimiterea la „Calendele grece". Lui Mascagni i-am înlesnit prima reprezentație a Cavaleriei rusticane ; *era amenințat să nu o poată reprezenta. În trupa care o adusese cu el nu avea bariton și chiar în ultimul moment i-am sărit în ajutor. Rolul baritonului deși mic nu-l mai cîntasem de la [18] 92 (Berlin) așa că-l uitasem ; dar a fost deajuns să-mi arunc ochii pe partiția de Clavier și toată muzica cum și scenarul'mi reveniră numaidecît în memorie. Eu pe Mascagni-l cunosc de mult și am mai cîntat și alte opere d'ale lui între care și* Amico Fritz *cum și* Rantzau ; *în aceasta din urmă am făcut chiar o creațiune importantă prin figura lui Johann Rantzau în Praga ([18] 93).*

Nu m-am putut, însă, niciodată anima pentru operele lui și le-am privit și ascultat ca niște inspirații prea ușoare și fugitive și așa și data asta chiar sub conducerea lui. De altfel el este foarte simpatic, gentileța și nebunia italiană personificată, multă comedie în de a fi prea natural (la nonchalance italienne) etc.

Proiectul cu Dima, după cum știți [...] a trebuit să cadă. Cînd îl vom relua ? D[umne]zeu știe. Sînt de două zile aici și după insistența mai multor amici le-am aranjat lor — și se înțelege și mie — un Concert în săptămîna viitoare. Astă seară plec la Bîrlad (orașul copilăriei mele)... și marți mă întorc înapoi aici și locuiesc iar la Hotel Bristol ca și acum. Apoi voi trece spre Iași, Botoșani, Cernăuți, Lemberg așa că-mi va părea tare rău că nu mă voi întoarce pe unde am venit. Cîteva cuvinte binevoitoare care mi-ar anunța primirea acestei scrisori mă vor bucura foarte mult. Dna Cosma [1] în Sibiu cum și toți ai casei sînt bine ?

Transmiteți Vă rog ș'acolo distinse salutări.

Dar Dvoastră de cînd v-ați reîntors din Sibiu ? Ce ați mai făcut ? De sigur, multe și de toate : muzica, pictura, literatura etc. Parcul Timișoarei trebuie să înceapă a fi frumos, splendoarea primăverii îl îmbracă în haine de sărbătoare. Dar dl Rotariu ce mai face ? Dacă-i vorbiți, spuneți-i complimente. Pentru frumoasa cartă

[1] Maria Cosma, mama Luciei Cosma.

Scanned with OKEN Scanner

din Sibiu, multe mulțumiri și Vă rog a le comunica și Drelor Hortense și Minerva [1]. *Speram să aflu prin Dvoastră mai mult asupra sibienilor, dar balurile, prînzurile etc. V-au împiedicat darea de seamă mai pe larg. Dlui Cosma deosebite complimente amicale, iar la Dvoastră mă rog încă o dată de iertare și-mi iau rămas bun cu înalta stimă ca-ntotdeauna Vă păstrez,*

D. Popovici

---

[1] Surorile Luciei Cosma.

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Viena, 4 iulie 1902 — Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată Doamnă Cosma

O abatere de la politețe! Ea a fost făcută fără voia mea; cîte scuze trebuie să Vă fac ca să fiu iertat? Cartea de corespondență care ați avut gentileța să mi-o trimeteți cînd erați aici, a fost luată de copii și intercalată în colecția lor fără să-mi fi fost amintită sosirea ei. Citind scrisoarea de acum, simțeam că o dojană plutea asupra mea, pe care nu o meritam și la interpelarea făcută copiilor, toată nedumerirea a fost luminată. Chiar cuvintele: „dar noi, cei mici, sîntem modești și ne pare bine dacă cei mari (?) își aduc aminte etc. etc.", le-am simțit ca niște împunsături nemeritate, totuși eu sărut mîna Celei ce le-a dat și rog încă odată de iertare.

Așadar, la Călimănești și nu la Mehadia mergeți; păcat că în urma acestei deciziuni și proiectul meu cu Mehadia va trebui să cadă. Dacă voi merge, cu greu m-aș adresa Capelm[aestrului] Heller pe care l-am cunoscut — în treacăt numai — și-apoi cine ar fi în stare să înfrumusețeze Concertul prin prezență și conlucrare ca Dvoastră? Iar a fost, să nu fie. Cine funcționează acum ca medic (român) al băilor d-acolo? Poate c-aș intra cu el în corespondență.

Multe aș întreba, dar mă tem să nu fie prea mult și să Vă răpesc din timp.

Celor cu casa nouă le trimit prin Dvoastră felicitări multe și deosebite. În Călimănești Vă doresc vreme frumoasă și voie bună.

Închei cu părere de rău că n-am putut să Vă aduc răspunsul în persoană după cum speram, dar „Aufgeschoben ist nicht aufgehoben". *Primiți Vă rog, mult onorată Doamnă Cosma, atît Dvoastră cît și prea stimatul Dm Dr. Cosma, asigurarea distinsei stime și deosebitei afecțiuni ce întotdeauna Vă păstrez. M-ați iertat?!*

al Dvoastră,
D. Popovici

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul şi data : Viena, 3 septembrie 1902 — Ms. autograf în cerneală
Colecţia : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată Doamnă,

Şi aşa se finiră frumoasele zile din Aranjuez, şi nici cînd nu vor mai reveni ! Într-adevăr plecarea mea a fost mai mult ca precipitată, hotărîrea luată a trebuit să o execut imediat, căci de altfel poate că şi azi încă mă preumblam în încîntătoarele locuri. Dorul şi afacerile mă chemau într-acoace, iar un alt dor şi zile senine mă reţineau acolo ; odată la drum fiind, pare că nu-mi venea să cred că părăseam pentru totdeauna Călimăneştii care-mi devenise atît de drag.

Rezemat de fereastra vagonului, aruncam o ultimă privire spre Ostrov... Şi cînd v-am zărit pe toţi pe ţărmul Oltului, căru-i strigam Addio ! [sic], Oh, nu pot să Vă spun cît dor şi regret lăsam în urmă, simţeam cum o parte din inima-mi se deslipea ca să rămînă acolo. Sufletu-mi îndurerat Vă mulţumea cu glasu-i stîns... cîteva lacrimi erau omagiile care tainic căzură la pămînt. [...].

De ce nu sînteţi încă la Abazia ?
Papa a schimbat hotărîrea ?
Cît mai rămîneţi în Sibiu ? La toţi ai casei, Papa, Mama, gentilelor surioare cum şi frăţiorului multe, multe salutări cordiale de la pribeagul

D. Popovici

Viena, 3 septembrie 1902

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul şi data : Viena, 11 noiembrie 1902 — Ms. autograf în cerneală
IV. Mittersteig 2
Colecţia : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată Doamnă Cosma !

Mult n-a lipsit şi era să mă ţin de cunoscutul dicton : promettre c'est noble... — dar cum vedeţi în ultimul moment m-am corigeat. Eu de cînd am părăsit Călimăneştii am umblat mult şi aici sînt de multă vreme. La sfîrşitul săptămînii plec spre ţara românească şi sper să mă opresc cîteva ore şi în Braşov [...]. Mulţumesc şi sărut mîinile pentru reţeta apei de ochi care, deşi n-am întrebuinţat-o, desigur că trebuie să fie bună. În schimb, odată cu aceste rînduri, Vă trimit cîteva piese de cînt. Vă rog să daţi deosebită atenţie lui H. Wolf care e acum „en vogue" : Anahreons Grab, Elfenlied, Gebet etc., sînt deosebit de superioare, mi-am permis a vă trimite şi ceva de profesorul meu Dr. Gänsbacher, simplu

Scanned with OKEN Scanner

scrise, dar dictate de simțăminte distinse și delicate. Nöck de Löwe, poate că cunoașteți, cred că trebuie să Vă facă bine, încercați-l.

Înainte de a pleca din Viena mă voi achita și cu fotografiile către gentilele Dvoastră surioare. Ce face pictorul? Dînsul, sărmanul, n-a fost în Abazia ? [...] Dar Dlui Dr. Cosma cum i-a plăcut Rusia? Dar Papa, cum îi merge cu sănătatea? Mama, desigur că e bine.

Cu multe, multe complimente și sărutări de mînă și mulțumiri de la al Dvoastră

D. Popovici

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Viena 20 septembrie 1902 — Ms. autograf în cerneală
IV Mittersteig 2

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Viena, 20/IX, 1902

Mult Stimată Doamnă Cosma,

Un puiu de frigură — cum se zice în Caransebeș mi se pare — m-au ținuit cîteva zile în pat [...] Acum iar sînt bine și Vă răspund cu această scrisoare cum și cu cea alăturată din Arad.

La cea din urmă putea-voi nădăjdui la un răspuns afirmativ? Dar numai în cazul cînd atît Dvoastră cît și Dl Doctor[1] n-ați fi întru nimic conturbați și ați privi acest Concert ca o excursie de plăcere la Arad.

Predau această delicată afacere înaltei Dvoastră diplomații și aștept hotărîrea „da" ori „nu" ca să o pot comunica. Cine e Dna Lazăr pianista? O cunoașteți? Este bună? Ar putea și acompania?

Așa-zisa „Kunstpause" cum o numiți Dvoastră, o întrebuințez adesea, precum în baladele ce le cînt, așa și în corespondența mea; deci ea să nu Vă surprindă niciodată. Că soarele face pe om sănătos, aș putea și eu multe să povestesc din prima mea experiență. Mă bucur c-ați reluat cîntul; ceea ce-mi scrieți de Maricuț mă surprinde că D. Ghiță nu mi-a spus nici o vorbă de asta, dar eu știam din timpul turneului nostru de tendința dînsei. Ea însă învață sigur cîntul și nu piano. Cine-i ține casa lui Ghiță acuma?

De o indiscreție comisă de Dvoastră la Căl[imănești], zău nu-mi mai aduc aminte. Și-aș vrea să știu din nou care a fost?

Pe lîngă titlurile și distincțiunile care le am, sînt și „artist în a pune întrebări", este un titlu nou conferit de Dvoastră în ultima scrisoare. Tare aș vrea să știu prin Dvoastră „arta-mi" de a întreba.

---

[1] Aurel Cosma, soțul Luciei Cosma

Scanned with OKEN Scanner

Că se dă Paulus în Br[aşov], încă nu ştiu. Eu nu i-am scris lui Dima tare de mult fiindcă tot credeam să-l întîlnesc în curînd, ba astă vară, ba toamna, şi tot aşa pînă acum.

Aş fi vrut să cînt odată cîteva Balade într-un Concert al Filarmonicilor din Timişoara, dar nu ştiu cui să mă adresez şi nu ştiu dacă le-ar conveni şi sub ce condiţiuni.

La plăcerea de a cînta în Peleş (nu în rîu !) a trebuit să renunţ, în schimb mă va auzi regina şi cei din jurul ei la Bucureşti unde voi aranja unu ori două Concerte deosebite clasice şi la care Vă invit de pe acum şi pe Dvoastră. N-aţi obosit ascultîndu-mă ? Sigur că da, de aceia tac şi eu. Primiţi Vă rog multe şi deosebite complimente atît Dv. cît şi Dl. Doctor de la devotatul Dv.

D. Popovici

Dra Cunţan mi-o propun în Concert... ce să zic ? ! ? !...

Ştiu c-ar veni imediat, dar...

Pentru a da concursul nu e rea, dar pentru a-l susţine... Dar nu zic vorbă mare şi tac mai bine.

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul şi data : Viena, 26 sept. 1902 — Ms. autograf în cerneală
Colecţia : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Viena, 26/IX, 1902
IV Mittersteig 2

Mult Stimată Doamnă Cosma,

Nici eu nu ştiam despre Concert cînd V-am trimis notele şi scrisoarea şi Vă asigur că nici astăzi n-am vreo ştire hotărîtoare despre el. Eu Vă mulţumesc şi Vă sărut mîinile că aţi fost aşa prevenitoare să-mi oferiţi cu amabilitatea care Vă caracterizează graţiosul Dvoastră concurs la această serată „in spe". Astăzi am scris la Arad şi aştept răspunsul d-acolo da ori ba. Desigur că şi dînşii vor să combine Concertul cu petrecere, cu dans „ein Köder" cum ziceţi Dvoastră. Şi eu m-am gîndit că poate, ca şi anul trecut, vor să omoare cu o lovitură două muşte : Concert şi Dans ! Vederemo !

Vă dau toată voia de a Vă amesteca în facerea programului şi aveţi dreptate în toate ce spuneţi, numai să sper că la Arad nu voi fi aşa de indispus ca în Concertul din Călimăneşti... oroare !

Da, voi cînta Balade şi Arii de operă numai dacă acompaniamentul va merge după dorinţa mea şi dacă şi Clavirul va fi de o calitate mai bună.

Arii româneşti sper să am cîteva mai caracteristice, dar Dta ce vei cînta ? Nu eşti de părere să cîntăm duetul din Nachtlager ?

Scanned with OKEN Scanner

Desigur că dacă corporațiunea filarmonică este așa cum o descrii Dta, nici nu mă mai gîndesc la ea. Președintele Dr., nu știu cum [î]și zice, mi s-a părut foarte amabil către mine cînd am cîntat în Timișoara, de aceea părerea care am emis-o de a cînta e[ste] a Filarmonicii.

Dlui Dr. Cosma cum și Dvoastră multe și distinse salutări și, poate în curînd la revedere în Arad.

D. Popovici

Destinatar : LUCIA COSMA, Timișoara — Limba română
Locul și data : Arad, 9 dec. 1902 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Arad, 9/XII, 1902

Mult Stimată Doamnă Cosma

După cum V-am anunțat telegrafic Concertul s-a amînat, pentru cînd nu știu nici eu, dar cred că la calendele grecești. Cauza ? Impresarul (!) Russu Șirianu n-a cunoscut mai dinainte situația nefavorabilă a unui Concert în împrejurările de față. Lupta între Mangriști și Hamziști e la cuțite, apoi mai e și postul, și din cauza aceasta nu se poate spera la concursul lumii în împrejurimile Aradului. Și-apoi tocmai vorba Dvoastră fără bal și nici Concert. Ei mă roagă să vin de revelionul anului nou, adică peste vreo 35 de zile și reușita din toate punctele de vedere va fi mai mult decît splendidă. Eu le-am răspuns : bine. Dar nu sînt sigur dacă chiar atunci voi putea veni. Și cred că același lucru va fi și cu Sibiul, adică și acolo să amîn serata pentru o vreme mai bună căci, de sigur că și acolo lumea postește (? !). Și și acolo există Mangriști și Hamziști deși persoanele și scenariul e schimbat. În fine, vom vedea. Mie-mi pare rău că V-am dat pe Dvoastră de multă trudă [sic], totuși îmi pare și bine c-am fost prevenit în „the question" și n-am cîntat într-o sală rău cercetată, ceea ce cu deosebire Dvoastră v-ar fi părut ciudat de tot.

Diseară va fi iar o întrunire și poate se va dezbate afacerea mai pe larg și sper mîine să Vă pot relata asupra hotărîrii luate. Dacă Dvoastră veți fi dispusă la revelion ori după să mai veniți să conlucrați în Concert, rămîne să se știe și eu, zău, n-aș mai cuteza să Vă provoc de teama unui refuz categoric. Dl Doctor cum cugetă asupra acestui lucru ?

O scrisoare mai lungă cu o expunere mai „in largo senso" mi-ar face o deosebită bucurie.

Sărut mîinile și primiți Vă rog scuze și multe salutări sincere de la al Dvoastră

D. Popovici

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul şi data : Sibiu, 13 dec. 1902 — Ms. autograf în cerneală
Colecţia : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Sibiu, 13/XII, 1902
Hotel Imp[ăratul] Romanilor

Mult Stimată Doamnă Cosma,

Credeam că voi putea veni pe o zi la Timişoara să mă plîng de neajunsul (!) politic „Mangra-Hamza" şi să Vă cer în persoană scuze că V-am deranjat cu scrisul şi cererile mele de atîtea ori. Dar într-o privinţă sînt fericit că nu V-am făcut să cîntaţi într-o sală rău cercetată ş-apoi cine ştie ce Clavier şi ce acompaniator. Dvoastră încă trebuie să fi făcut o cruce de mulţumire că aţi scăpat de un astfel de dezastru şi mai ales că eraţi bolnavă de influenţă şi aveaţi şi febră de care, desigur că acum sînteţi pe deplin restabilită.

„Doch verschoben ist nicht..." şi sper că la reîntoarcere să putem concerta în Arad, dacă lucrurile se pun mai din vreme la cale. Mult aş dori să fiu acompaniat de Dvoastră la cîteva din piesele mele ; apoi V-aş mai ruga ca în puterea amiciţiei să stăruiţi pe lîngă Doamna Lazăr să ne dea, dacă va fi posibil piano şi să ia şi Dsa parte la Concert prin amabila Dsale conlucrare ca astfel Serata să fie „festival select, of rank and from great atraction".

Es klingt alles so pompos was ich da avancire und am Ende mird wieder «nix». „Doch ich lasse din Hoffnung nicht schwinden und warte". So sagt der Torero — Carmen. Dacă aici va fi Concert şi cînd, nu am decis încă. Vederemo domani o dopo domani ; e si no, anderemo avanti.

Văd însă că mă încurc în mai multe graiuri şi ca să nu o apuc la vale, e bine să închei cu multe sărutări de mînă şi salutări cordiale pentru Dl Doctor de la al Dvoastră

D. Popovici

Pe Dra Ştefi am văzut-o în Arad, ce tristă era că nu veniţi. Goldiş nep[otul] fostului episcop se însoară (sic !).

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul şi data : Sibiu, 18 dec. 1902 — Ms. autograf în cerneală
Colecţia : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Sibiu, 18/XII, 1902

Mult Stimată Doamnă Cosma

Dar cine a regretat mai mult ca mine că împrejurările au făcut aşa ca să nu pot veni pe la Dvoastră ? D-aici primisem scrisori şi telegrame care cereau să vin imediat ca să hotărăsc programa

Scanned with OKEN Scanner

cum și probele de acompaniamentul pieselor mele așa că în ziua cînd mă pregăteam să merg la Timișoara, „am luat-o la sănătoasa" (cum ziceți Dvoastră) spre Sibiu. După multe dezbateri s-a hotărît ziua de duminică 21 c. și Dna Larcher cu cea mai mare bună-voință s-a pus la dispoziția Concertului și-și exprima bucuria că i se oferă ocazia de a cînta alături cu el. Dar cum Concertul este „ein so genannter Unglücksrabe" a trebuit ca sermana femeie să cadă bolnavă, și tot de Influență [...]. Altă Domnișoară dela Conservatorul din Viena, cunoscută aici, și care a cîntat în cercul diletanților și pe Agathe u. Freischütz, a venit însăși azi la Dna Brote să se scuze că nu poate să cînte fiindcă este de cîtva timp nervoasă (!). Ein allerliebstes Mädchen und sah wie ein Fischlein gesund aus. Aber wie ich Ihnen sagte wenn der Conzertgeber ein Pechvogel ist, dann vergebens, ist alles. Acum am rămas să alegem între violonistul Czerny și Dna Crișan. Of! Mi-am zis de ce nu e Timișoara așa de aproape de Sibiu ca de Arad? [...]

Nu, pentru Arad nu mai optez! Vă puteți imagina ce imposibil mi-e mie a face cuiva silă. Că tinerii voiau să facă „Stricke" aflu prin Dvoastră și aceasta m-a mîhnit. Goldiș era amorezat și ocupat cu însurătoarea așa că n-ar fi avut timpul să se ocupe și cu astfel de nimicuri. Nu, Popovici nu e învățat să cadă nimănui sila și el a fost totdeauna rugat. Dacă die Streikende se constituie într-un Comitet și vor să se delecteze meinentwegen durch mit „hopșașa" atunci să mă cheme și dacă voi putea voi veni.

Pentru sincera bunăvoință care o arătați față de mine pentru ținerea acestui Concert, nu pot să vă mulțumesc în destul atît Dvoastră cum și Dlui Doctor. „Debilele Dvoastră forțe" de sigur că s-ar fi ridicat la o deosebită prestație. Dar „es hat wieder nicht sollen". Aici sînt zilnic ocupat cu probele la Dna Brote care este o femeie de aur! Drei Miclea îi mulțămesc prin Dvoastră pentru grațiosul concurs care voia să mi-l dea la Concert.

Pentru invitarea gentilă de a petrece sărbătorile Crăciunului cu Dvoastră, încă vă exprim multe mulțămiri și sărutări de mînă, dară sper că dacă va vrea Dzeu le voi petrece cu băiatul meu care este în România.

Acasă la ai Dvoastră am fost alaltăieri și i-am găsit pe toți bine. E probabil că voi sta pînă marți aici și apoi după știrile care voi primi voi pleca în țară. G. Dima este aici cu o plîngere la Mitropolie și Consistor. Epitropia bisericii Sf. Neculae din Scheiu i-a comunicat că de la 1 dec. c. nu mai este dirigintele Corului. În actele care le prezintă, dreptatea este cu el, dar cine știe venind la judecata civila, dacă va fi tot așa. Sibienii speră cu această deziluzie să-l recîștige din nou și Mitropolitul s-a purtat cu o amabilitate nepomenită. De sigur că la inaugurarea Catedralei are nevoie de el...

V-am făcut capul călindar, scuzați-mă și primiți Dvoastră și Dl Doctor expresia sentimentelor mele de deosebită stimă și afecție.

D. Popovici

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul şi data : Bucureşti, 4 ian. 1903 — Ms. autograf în cerneală

Colecţia : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Bucureşti 4-I-1903
Hotel Bristol

Prea stimată Doamnă Cosma

Întors din Călăraşi unde am fost să-mi văd băiatul am găsit scrisoarea Dvoastră din 30/XII şi a „băieţilor" din Arad. Eu îi numesc „băieţi nejentili", fiindcă este „not gentlemanlike" a mi se adresa mie o astfel de scrisoare. Zău, Vă spun drept că nu ştiu încă dacă trebuie să le răspund ori nu.

Citiţi scrisoarea care o alătur aici şi Vă veţi convinge că am dreptate. Este un non sens, o contradicţie, a zice mai întîi că: să mă lase pe mine să stabilesc programa Concertului şi apoi tot D[um]nialor să-mi spună să invit prin scrisori speciale şi pe Dra D. Vuia şi pe Dnul T. Lugoşanu.

„Es izt zu viel des Guten!" Cum zice neamţu[l]! Eu proiectasem Concertul cu Dvoastră cu Dna Lazăr şi Dra Miclea şi varietatea era să fie cît de frumoasă; acum să mai cînte şi Dra Vuia? De ce? Eu nu mă îndoiesc un moment de superioritatea prestaţiunei Dvoastră faţă de Dra Vuia şi de aceea aş fi dorit să evit un fel de concurenţă care, într-un astfel de Concert, nu-şi are locul ei; ş-apoi de ce ne-am supune criticii şi desbaterilor inutile?!

Ar fi pentru Dra Vuia poate chiar neplăcut „wen Sie vielleicht auch eine Localgrösse als Sängerin ist". Dnul Logoşeanu încă e admisibil deoarece dînsul este „hors concours" cum s-ar zice. Şi-apoi Dlor nu văd că în acest mod programa devine imensă. Şi dacă Serata se dă şi în favorul (cum spune Dnul Pop) Asociaţiunei Naţionale, apoi de ce nu m-ar dispensa Dlor de atîtea epistole cu rugări şi închinăciuni? Facă Dlor invitările trebuincioase căci la invitarea principală care eraţi Dvoastră am făcut-o şi prin gentila acceptare, nu cred să mai fie de trebuinţă să o reînoesc. Apoi mă mir că între iscălituri nu se află şi amicul Russu Şirianu; o înlăturare a acestuia n-aş primi-o sub nici o condiţie, fiindcă el a fost cel dintîiu iniţiator al Concertului „in spe". Dacă nu mă înşel sînt şi acolo oarecare animozităţi (cum se zice p-aici) la mijloc.

Aceste tergiversaţiuni (tot la noi se zice aşa) mie nu-mi plac de loc şi numai dacă Dvoastră doriţi încă să se facă acest Concert, atunci eu mă voi supune aşteptînd ordinul ce-mi veţi da cum şi în ce fel trebuie să le răspund.

Acum mă reîntorc la scrisoarea Dvoastră mulţumindu-Vă că aţi avut bunătatea să răspundeţi îndată. Mă mir că scrisoarea mea din Sibiu V-a venit aşa de tîrziu; se vede că se întroienise undeva pe drum. Feuilletonul din *T[elegraful] Pop[orului] l-am primit,*

Scanned with OKEN Scanner

nu însă cel din Telegraful Rom[ân] și dacă mi-l trimiteți Vă sărut mîna de multe ori. Un Concert trebuie să le dau Bucureștenilor fiindcă sînt cîțiva prieteni cărora trebuie să le satisfac această dorință.

He ! Dacă ar fi Timișoara lîngă București știu eu pe cine aș ruga să-mi dea binevoitorul concurs.

Opera așa-zisă italiană este anul acesta „unter alle Kanonen" [...].

Primiți Vă rog multe și cordiale complimente atît Dvoastră cît și Dl Dr.

D. Popovici

Că Dr. T. Brediceanu a obținut Secretariatul de la Albina mă bucur deosebit. Mi se pare inteligent și distins.

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : București, 5/II 1903 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată Doamnă Cosma

Presupun că sînteți în Sibiu și că ați primit ieri în „audiența" pe Dl Luțu care V-a raportat „mîhnit pînă în adîncul inimii că Tinerimea Arădeană au abandonat hotărîrea de a face un Concert în Arad din motivul pentru că, fiindcă etc. etc.". Gott sei bedankt !

Începuse să-mi cadă perii de atîta grijă.

Tatsächlich eine schwere Geburt und ich fürchtete dass das Kind todt zur Welt kommen wird.

Scrisoarea Dlui Luțu e lungă, plină de amărăciuni și scuze. Eu m-am liniștit (!). Și-apoi pare că presimțeam că au să se certe copiii între ei.

Tăcerea Dvoastră („Kunstpause") încă mi-a dat mult de gîndit, dar cu plăcere constat că ea n-a fost intenționată. Relativ la Concertul even[tual] din Timișoara aș vrea să aud detalii. Dima ar mai vrea să facă (cu mine singur) un mic turneu. Vom vedea ce va mai ieși și cu asta.

Pe ai casei i-ați găsit pe toți bine ? La toți respectoase și cordiale salutări. Aici sezonul e în toiul lui : teatre, concerte, operă, baluri etc.[...]

Și tot așa v-aș povesti o mie și una de zile și nopți dacă nu m-aș teme să Vă obosesc.

Complimente Dlui Dr. și Dvoastră. Vă rog primiți asigurarea deosebitei mele stime.

D. Popovici

București, 5 II 1903

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul şi data : Bucureşti, 23/II 1903 — Ms. autograf în cerneală
Colecţia : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată Doamnă Cosma,

Sînt în mijlocul probelor de Concert care-mi dau mult de lucru. Vă trimit o programă ca să aveţi ideia unei astfel de „mixtum compositum". Dima vroia să vină la acest Concert, îi trimit şi lui programă tot astăzi. Vă mulţumesc pentru ştirile din ultima Dvoastră scrisoare şi nu Dvoastră ci eu trebuie să Vă cer scuze în „chestia nenorocitului Concert Arădan". Pînă acum n-a mai sosit nici o ştire d-acolo şi nici c-aş vrea să mai sosească. A concerta într-un astfel de „cuib de vespi", cum îi ziceţi Dvoastră, nu poate să fie de loc plăcut, ori măgulitor.

Ştiţi : după oameni aşa şi distracţiile lor. Deci să-i lăsăm în plata Domnului căci în mijlocul unei societăţi unde se învîrtesc existenţe dubioase şi mediocre, acolo nu-i nimic de făcut decît să „feri în lături" (cum zice poporul din Moldova).

Timpul aici miroasă a primăvară, dar p-acolo ?...

Doamnei şi Dlui Director cum şi Domnişoarelor salutări distinse şi Dvoastră şi Dlui Dr. Cosma multe complimente.

D. Popovici

Bucureşti, 23/II 1903

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul şi data : Berlin, 6/III 1904 — Ms. autograf în cerneală
Colecţia : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Berlin 6/III 1904

Mult onorată Doamnă,

Rîndul acesta a fost o adevărată „general Kunstpause". Aş vrea să mă execut prin scuze, le caut şi nu le găsesc. Dar Dvoastră care sînteţi bună veţi crede unui biet „Vîntură lume" şi nu veţi fi de loc mîniată pe el. Vă mulţumesc pentru Carta cu adresa lui Remus, din restaurantul italian de sigur că a-ţi primit răspunsul nostru, poate că V-a scris că ne-am mai întîlnit la Asociaţ[ia]. Studenţilor români din Berlin. Poate că Vă interesează să aflaţi c-am primit de la Regentul de Sachsa Coburg und Gotha una din distincţiunile deosebite care foarte puţini artişti o primesc. Alăturat Vă trimit „die Bestätigung durch die Allgem. Deutsch-Oesterr. Bühnen. Genossenschaft Zeitung". Cartea Dv m-a căutat pretutindeni în : Brema, Hamburg, Praga apoi la Viena ; întoarsă aici m-a găsit în fine. Are o mulţime de sigilii şi date, deci un exemplar rar pentru colecţionari. Veţi fi auzit, poate, c-am fost numit Director de Conservator, cînd la Iaşi cînd la Bucureşti. Pînă acum nu m-am înţeles cu Statul, dar ajungînd la o încheiere poate c-aş

Scanned with OKEN Scanner

primi Direcția celui din Iași unde aș avea și Direcțiunea teatrului d-acolo, ș-apoi Ministerul ar înființa odată cu venirea mea în Iași o clasă specială pentru Opera Română.

„Vederemo !" zice italianul.

Dar Dvoastră și Dl Dr. ce mai faceți ? Domnișoara Minerva e tot în Timișoara ? Dar Dl Rotariul cum mai stați cu el ?

Unul din foștii lui colaboratori ai „Luminătorului" (care demult s-a întunecat) am auzit că a murit zilele trecute ; așa, cu încetul, cu încetul ne „cărăbănim" cu toții cum am venit...

Colecția de cîntece Th. Streicher, care V-o trimit odată cu scrisoarea asta, este în direcția cea mai nouă „Impresionistă", dacă pot s'o numesc așa.

Wenn auch impressionistisch, aber viel Suche nach ungewöhnliche harmonische Klänger und das ist ofstörend, manche von den Liedern sind sehr kübsch, ich glaube Sie werden Ihnen gut liegen. Iertați că am rupt-o pe nemțește, așa o pățesc de multe ori și mă mir că n-am uitat românește.

Dar tinerii din Arad cum mai gîndesc asupra aranjării Concertului meu cu concursul Dvoastre ? !... „Anno dazumal !"

Mă întrebați cînd mai vin pe la Dvoastră ? Unde ? În Sibiu ori în Timișoara ? În Sibiu poate de primăvară. Ce bine ar fi să fiți și Dvoastră acolo să-mi dați concursul pentru Concertul de adio ! Căci dacă rămîn în țară, atunci închei cu Concertul.

Cîteva cuvinte de la Dvoastră m-ar bucura mult, Vă rog scrieți la Viena post-restant.

Primiți vă rog atît Dv cît și Dl Dr. multe și deosebite salutări. Complimente Domnișoarei și dacă scrieți la Sibiu respectuoase sărutări de mîna Dnei Cosma. Mîine plec la Breslau și peste vr-o zece zile voiu fi în Viena. Al Dvoastră

D. Popovici

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : București, 9 mai 1904 — Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Prea Onorată Doamnă Cosma,

Vă trimit programa Audițiunei Wagneriene. Cum vedeți îi voi hrăni data asta pe Bucureștenii mei cu bucate grele (Ich beängstige mich schon jetzt dass ich ihnen den Mager vielleicht verderben werde).

Dvoastră ce mai faceți ? Ce va fi cu Concertul Reuniunii, veți cînta ? Îmi pare rău că și data asta — cum mi se întîmplă des — nu mă voi putea ține de vorbă cu revenirea mea la Sibiu de Rusalii. Sind Sie mir böse ? Oh nein, Sie verzeihen mir weil Sie gut und lieb sind.

Scanned with OKEN Scanner

Cum au reușit fotografiile? Vă rog să mi-o trimiteți pe a „pictorului artist" care am uitat-o să o iau cu mine [...]

Păcat că nu sînteți aici la Concert. Machen Sie doch so einen Kleinen „Spaziersprung" mit der Frau „Mama und die Schwesterlein".

Remi a plecat la Berlin?

La toți ai casei cordiale și respectuoase complimente și Dvoastră mulțumiri și urări de izbîndă pentru conlucrarea de la Reuniunea de Cîntări.

D. Popovici

București, 9/V, 1904 — Hotel Bristol

Destinatar: LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data: București, 6 sept. 1904 — Ms. autograf în cerneală
Colecția: Prof. Dr. Dan Smântânescu

București. Marți
Hotel Splendid

Prea Stimată Doamnă Cosma.

Din goana condeiului Vă răspund că cu cea mai mare părere de rău nu voi putea lua parte în Concertul Dvoastră. În Sinaia am stat numai 24 de ore și a trebuit să alerg aici ca să începem cu Ministrul și Consiliul de Instrucție, Regulamentarea și Legiferarea — dacă pot să zic așa — Conservatoarelor noastre de Muzică și tocmai în timpul cînd va fi Concertul în Timișoara ne vom afla aici în toiul lucrărilor așa că obținere de concediu n-ar fi posibilă. Știu însă că va merge și fără mine bine de tot, de aceea Vă felicit din 'nainte și Vă urez un succes strălucit, din toate punctele de vedere. Pe Kneisel „nebunul" l-am cunoscut în copilărie, acum trebuie să fie de legat. Păcat de talentul lui, are mania de șarlatan de bîlci și asta-i strică tot; fratele lui mai mic l-am văzut în America ca primul Conzertmeister la cea mai bună Orchestră simfonică din America (Boston). Amîndoi au început studiile la bătrînul Wiest în Conservatorul din București. Pentru Schweiges Lied trebuie o lume care să-i înțeleagă poezia și muzica, în Călimănești cam greu...

Dar portretele cînd le capăt? Complimente Dlui Doctor și Dvoastră exprimînd încă odată regretul de a nu vă putea servi, rămîn cu toată stima și deosebită considerație.

D. Popovici

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : LUCIA COSMA
Locul și data : București, 20 oct. 1905 — Limba română
— Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

[Lipsește începutul scrisorii]

...desigur că în Călimănești e mai trist și posomorît pe o astfel de vreme. Dar tot e bine că aveți o gentilă prietenă, pe Remi „and last not least", pe Mama Dv. acolo, apoi un piano și o vioară, de sigur că totul la un loc dă o armonie cît se poate de perfectă.

La serbări aș fi venit, dar cum scăpasem tocmai de o povară grea, adică examenele și producțiile Conservatorului, care m-au ținut 30 de zile încordat zi de zi de dimineață pînă în noapte — îmi era teamă de zgomot și lume multă și așa am preferat singurătatea ; de la Govora m-am dus direct în Tyrol.

Că la Dv în Sibiu a fost frumos, am citit și auzit și m-am bucurat din depărtări cu Dv. De la 15 sept. st.[il] v. [echi] mi-am reluat monotonia Directoratului și a dăscăliei.

Mă întrebați cînd va fi Concertul meu în București ? Cred că la începutul primăverii. În Sibiu ? Poate niciodată, fiindcă sibienii nu mă mai iubesc, aceasta am simțit-o la ultimul meu Concert cînd am fost cu Dima. Silă n-am căzut nimănui în tinerețe, dar acum la bătrînețe ? Copiii sînt bine, băiatul l-am în institutul Schewitz, iar Lilly am reinternat-o în pensionatul german, ca apoi să o pot trimite la Berlin ori Lipsca, certificatele d-aici sînt valabile pentru continuarea studiilor acolo. Ea a fost cu fratele ei și cu mama lor, la băile sărate din Monteoru în vara asta, și mulțumesc lui Dzeu, sînt amîndoi bine. Îmi parte bine că veți fi la anul viitor aici pentru aranjarea pavilionului transilvănean care, desigur, va fi ceva cu totul deosebit. Aud însă că va fi peste putință ca expoziția să fie gata în vara anului viitor și că va fi amînată cu un an. Ce frumos și bine era dacă veneați acuma la București, teatrul s-a deschis și opera italiană a început ; poate că petreceați cîteva zile plăcute și dacă Vă așezați la amiază în tren, seara la 8 erați aici. Sfințirea Catedralei din Sibiu am citit azi că s-a amînat la primăvară, e adevărat ?

Despre corul „Carmen" nu-mi scriți impresia mai pe larg, aș fi vrut să o aud de la Dv. Dnii Sihleanu [1] și Arion [2] promit burse altora, pe cînd poate chiar lor le-ar trebui astfel de ajutoare, mai ales dacă pe lîngă Sihleanu ar fi Arion pe care îl cunosc eu. Glasul Dnei Triteanu l-am auzit și eu la Dv. în Sibiu și mi-a plăcut mult ; dar știți prea bine că numai glasul singur nu are succes dacă pe lîngă el nu se află și celelalte ingrediente. Păcat că e măritată și nu poate face nimic. Sper să capăt în curînd și acel mult-așteptat „Vexierbild", apoi mai am un portret mic în Sibiu care l-am uitat acolo, atunci cînd V-am văzut pentru ultima oară.

---

[1] Ștefan St. Sihleanu (1857—1923), profesor universitar, un timp secretar general al Ministerului Instrucțiunii Publice.

[2] C. C. Arion (1856—1923) ministru al Instrucțiunii Publice.

Scanned with OKEN Scanner

La toți ai Dvoastră salutări distinse. Vă rog să primiți complimentele mele cordiale, cum și asigurarea deosebitei considerațiuni și stimă cum întotdeauna Vă păstrez.

D. Popovici

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : București, 25 ian. 1906 — Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Conservatorul de Muzică și Declamațiune
din București
Cabinetul Directorului

Prea Stimată Doamnă Cosma,

Mă bucur că Veți conlucra la Concertul din Arad, eu într-adevăr am promis concursul meu cu toată inima, dar Dzeu știe dacă nevoile Conservatorului nu mă vor reține aici; totuși, voi face toate demersurile posibile să-mi țin făgăduința, cu toate că o lipsă sensibilă n-ar fi, dacă împrejurările m-ar face să nu pot veni, căci știu că jocul final va despăgubi orice lipsă. Mă întrebați ce voi cînta. Nu știu încă; în orice caz 3 numere, între care cea din urmă piesă, după cum doriți, să fie Africana. Bine ar fi dacă m-ați acompania Dvoastră. Eu voi fi în Arad în preziua Concertului dacă voi fi!

Dv. ce cîntați? Aș dori să aud rugăciunea Elisabethei, din Tannhäuser, *de care s-a spus mult bine în recensiunile Concertului din Sibiu.*

Iertați Vă rog goana scrisului meu și primiți atît Dv. cît și Domnul Doctor expresia sentimentelor mele de deosebită stimă și considerație.

D. Popovici

București, 25/I, 1906

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : București, 25/II 1906 — Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată Doamnă Cosma,

De la drum întors de ieri o săptămînă am reînceput cu inspecțiile și examenele din Conservator, o ocupație nu tocmai plăcută.

La zilele din Arad, deși în ele s-au strecurat și cîteva disonanțe cam aspre, totuși mă gîndesc cu plăcere la ele, erau „un nu

Scanned with OKEN Scanner

știu ce și un nu știu cum", care mă făcea să visez în trecut, într-o vreme cînd zburam de la un capăt la cel-alt al pămîntului... Ce mult îmi pare de-atunci și a credea nu-mi vine că pot să mă împac cu felul de a trăi și vedea de astăzi.

Copila am găsit-o binișor și joi a plecat cu mama ei la R. Sărat unde poate că va rămîne pînă după Sărbătorile Paștelor. Boala mi-a slăbit-o prea mult.

Dvoastră după ceasurile de înălțare din Arad și după plecarea mea din Timișoara cum ați mai petrecut? Am să vă fac o rugăminte: Compoziția Dlui Brediceanu care ați cîntat-o în Concert, aș dori să o cînt în Concertul meu de-aici și m-ați îndatora dacă ați avea deosebita bunăvoință să o dați cuiva să mi-o copieze, și dacă s-ar putea, să o transpună cu un ton mai jos de cum o cîntați. Să poate? Dacă da, atunci Vă mulțumesc sărutîndu-Vă mîna și rămîn cu toată stima al Dvoastră.

D. Popovici

București, 25/II/1906

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Budapesta, 11 aprilie 1906 — Ms. autograf în creion
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată Doamnă Cosma,

Vă rog iertați-mă că Vă scriu cu creionul și din goana drumului. Cînd am primit ultima Dv. scrisoare eram gata de plecare așa că am citit-o în trăsură cînd mergeam la gară.

Mulțumesc de neuitare și Vă rog arătați mulțumirile mele și Dlui Brediceanu care a fost atît de gentil să-mi transcrie compoziția. În ce privește „dezideratul" Dv. asupra unui event[ual] Concert în Timișoara, eu îl las cu totul la aprecierea și hotărîrea Dvs. Dacă nu e prea tîrziu puteți să-l aranjați cam pe la Sf. Gheorghe al nostru, înainte sau [după] cu vre[o]cîteva zile. Închei repede căci să sună de plecare spre Viena, unde stau o zi sau două, în Praga voi sta o săptămînă, apoi mă întorc la Viena (Hotel Victoria, Favoritenstr.) unde vreau să ascult cîteva Concerte și reprez[entații] de Operă.

În Duminica-Tomei cînd Dv. veți fi în plină reprezentație — la care Vă doresc un succes strălucit — eu ajung înapoi în București unde serviciul școlii mă recheamă.

Sărutîndu-Vă respectuos mîna, Vă rog arătați multe și vii complimente la întreaga și iubita Dv. preajmă, atît în Timișoara cît și în Sibiu, dorindu-Vă, totodată, și sărbători fericite.

Al Dvoastră,
D. Popovici

Mercuri dim.[ineața] Gara Centrală în
Pesta

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Băile Govora, 6/19/ iulie 1906 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

6/19/VII, 1906 Băile Govora
Hotelul Statului Nr. 2

Mult Stimată Doamnă Cosma,

Se apropie plecarea mea din Govora și încă nu m-am învrednicit să Vă comunic cîteva vorbe — după cum Vă promisesem — și cu toate că ardeam de dorința de a ști : cum ați ajuns în Sibiu ? Cînd au sosit ceilalți din București ? Cum Vă priesc băile de mare (!) de la Ocna? Ce fac tinerii fericiți ? [1] *Și cîte și mai cîte n-aș fi întrebat, și numai teama să nu Vă plictisesc mă face să tac.*

Govora devine tot mai frumoasă și cercetată ; Statul care este de o indolență și o nepricere surprinzătoare, va trebui, în sfîrșit, să dea băile unei întreprinderi străine ; să svonește de Casa Marmorosch Blank [...] Inginerii Statului, cu micile lor „devizuri" și îmbunătățiri parțiale — de la care ciupesc totdeauna cîte ceva — nu le vine o întreprindere privată de loc la socoteală, căci le-ar lua multe bucățele de la gură !

Dar mă surprind c-am intrat și eu în politica militantă locală și, deci, mă retrag.

Cu grabă, avînd cu mine însumi destule de discutat, mai ales cînd : the wound bleeds very strong. Was macht der Sch. Priester? Celui-là prend la forme et la conduite jésuitique...

Aufgepasst !

Marți dim[ineața] plec la București, rămîn 2 zile, apoi o pornesc spre Salzburg, München...

Complimente și sărutări de mînă și iertați că scriu cam nedeslușit, dar băile, nervii sînt de vină.

Cu bine,

D. Popovici

---

[1] Octavian Goga și prima sa soție, Hortensia (Tani) Cosma, sora Luciei Cosma.

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Govora, 19 iulie 1906 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Govora 19/VII, 1906

Mult Stimată Doamnă Cosma,

Scrisorile noastre, după cum ați văzut, și-au dat ziua bună undeva între Călimănești și Govora. Sînt sigur că în momentul cînd scriu aceste rînduri, D-ta ai și citit scrisoarea mea.

Scanned with OKEN Scanner

Da, n-am venit ca să nu dau lumii stofă nouă de vorbă, ș-așa vorbește cîte în cer și pe pămînt, vrute și nevrute, ca să te ferească Dzeu să cazi în pătimașa lor gură. Deci, vedeți că numai prudența a ținut dorul pe loc și de aceea nu mă Veți dojeni. La Călimănești ar fi fost altceva. Eram pe un pămînt mai neutru și poate că nu se sinchisea lumea de mine. La punctul de căpetenie din scrisoarea Dv., răspunsul e foarte greu, cu toată dragostea și dorința ce aș avea-o de a conlucra cu Reuniunea la niște Serbări așa de frumoase și înălțătoare. Mă veți întreba de ce nu zic da ?! *Nu duc casă bună cu nervii și n-am nădejdea că pînă atunci îmi vor da pace. Iată de ce nu mă pot hotărî. Totuși dacă voi fi în București la 19—20 Sept. st[il]n. [ou], eu vreau să-mi iau concediu și pe luna sept. și oct, și, de voi fi în stare, bucuros voi lua parte într-unul din Concerte alegîndu-mi ceva potrivit cu puterea mea ca să nu Vă fac necinste. Petru Eremitul trebuie studiat și „nervii" sînt contra. Wie gerne hätte ich* ja, *gesagt. Reuniunea va triumfa și fără concursul meu, ș-apoi reprezentările vor încununa succesul.*

Da, voiajul a fost neașteptat de frumos, păcat că a fost așa de scurt. Încă o dată cu sărutări de mînă și frumoase complimente la toți ai casei, rămîn al Dvoastră

D. Popovici

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : București, 20 oct. 1907 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată Doamnă Cosma,

Pe nedrept mă învinuiți că : „credincios vechiului obicei" am tăcut cînd Dv. mi-ați scris. Cînd a fost asta ? Eu nu-mi aduc aminte și vedeți că și data asta stau cu plăcere — deși de departe — la vorbă cu Dv., da, la Govora am fost doar numai 18 zile și apoi am plecat în Bavaria și Tyrol. N-am nici un motiv să fiu supărat pe Sibieni — dimpotrivă, mi-e dor de ei — dar nu-mi era drumul pe acolo și-apoi presupun că destul m-au văzut și auzit în zilele frumoase, așa că, cu greu mă vor dori ei pe mine cum îi doresc eu pe ei... „sic transit gloria mundi".

Propunerea care mi se face prin mijlocirea Dv., mă măgulește, dar ținînd seamă de greutățile muzicale și cu deosebire scenice ale „Africanei", mi se pare realizarea montării unei astfel de Opere, aproape o imposibilitate. Știți poate bine aceste greutăți, ca să le mai spun pe fiecare. Bena poate nu-și dă seama de aparatul Orchestral și vocal care la Meyerbeer e foarte complicat și

Scanned with OKEN Scanner

Vă asigur că mai lesne e să conduci o operă de Wagner din perioada întîia ca: Rienzi, Holländer *și chiar* Tannhäuser, *decît* Hughenoții *ori* Africana, *chiar dacă am avea și pe cei 2 ori 3 soliști d-aici, presupunînd, să înțelege că Dv. ați cînta* Ines, *Dna Triteanu, Selica, sau contrarul. Ceea ce-mi spuneți de amicul Dima, mă surprinde și nu-mi explic de ce a uitat persoanele care într-adevăr, cum spuneți, au contribuit cele dintîi la răspîndirea cîntecelor lui. O fi vr-o taină ori vrajă la mijloc! Nu știu.*

Lilly este bine, a reînceput cursul școlar, astă-vară a fost cu fratele ei la Tușnad unde a petrecut bine; în trecere am fost și eu de 2 ori acolo.

Închei vorba lungă cu multe și deosebite salutări pentru toți ai Dv. Complimente Dlui Dr.

Cînd am să am plăcerea să Vă văd pe la noi?

D. Popovici

Sfîrșisem și am pus scrisoarea în plic cînd mi-am adus aminte că în vremea în care vorbeam cu Dv. gîndul depăna o idee și anume: în trecerea mea spre străinătate cam la sau pe lîngă vacanțele Crăciunului, n-am putea să alcătuim în Pesta, Dta, eu și poate și alții o Serată muzicală în beneficiul unei Societăți românești d-acolo? Ce părere Vă dați Dvoastră în această privință?! Și condițional, dacă un Comitet ar aranja totul mai dinainte ca noi să nu avem altă trudă, decît a cîntatului.

Încă o dată, cu salutări din toată inima,

D.P.

Destinatar: LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data: București, 15 Mai 1920 — Ms. autograf în cerneală

Colecția: Prof. Dr. Dan Smântânescu

București, 15/V 1920
B-dul Brăteanu 72

Mult Stimată Madame Cosma,

Scuză, te rog întîrzierea răspunsului meu la amabila D-tale scrisoare.

Sînt pe drum între Cluj și București cu cercetarea și rezolvarea Operei Române d-acolo unde au fost în joc, mai mult ambiții personale ale Dlor Pavel un fel de „fac totum per la citta": tenor dramatic și liric, regizor, director, decorator și alte multe, ca la urma urmei, să lase toate baltă și să fugă — diplomaticește, se zice: să se retragă — de la posturile care și le încredințase.

Scanned with OKEN Scanner

Alt rău a fost Maestru[l] de Orchestră Tango — care a tangat cu toate — și cu fostul lui amic Pavel, cu care ajunsese apoi la o dușmănie ridiculă și scîrboasă și toate astea pe contul țării care acordase un credit foarte frumos Instituției.

Așa că lefurile se luau, și se risipea avutul țării, iar Carul Melpomenei muzicale, se scufunda tot mai mult, pînă cînd n-a mai fost posibilitatea să fie urnit din loc. Pavel a fugit — sau mai bine zis s-a retras fugind — cînd tocmai trebuia să stea la postul lui și să justifice cele întîmplate.

Tango se zice că e un bun conducător de orchestră, dar desigur că e un individ cu o inimă de proveniență problematică, a cărui naștere și învățătură italiană, o transformă și o vinde pentru cetățenia ungurească la Pesta și apoi primește să ocupe postul de diriginte șef la o Instituție Românească ca prin toate intrigile posibile să paralizeze ori ce activitate a bunului mers a Instituției. Văzînd, judecînd și cumpănind toate și neajungînd la nici un rezultat, am fost nevoiți să scoatem și pe acest spirit răzvrătitor, din postul ce-l ocupa. Zilele viitoare sînt iară în Cluj, poate că vom putea da o operă ori două, iar pe urmă trebuie să ne organizăm pe alte baze, dacă va fi să mai continuăm, că așa cum a fost nu mai poate merge și e păcat de avutul țării care se risipește spre bucuria străinilor care cu ochi de Argus urmăresc tot ce facem și rîd de nepriceperea noastră.

Și acum, cînd afli cele întîmplate, Te rog, iartă întîrzierea. Cum voi fi puțin liber, bucuros voi veni la Timișoara ca să stau cu sfatul la dispoziția Dv. Cred că în iulie să merg la Mehadia și dacă ar fi timpul oportun, aș putea să mă abat la Timișoara. Poate că ar fi bine dacă Dv. dispunînd de timp, ați veni la noi (!?) în Cluj, să discutăm pe larg chestia Școalei de Muzică de la Dv. Adresa din Cluj e la Operă. Primiți Vă rog expresia simțimintelor de deosebită stimă de la al Dvoastră

D. Popovici Bayreuth

Destinatar : LIVEZEANU — Limba română
Locul și data : Cluj, 8 iulie 1920 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Domnule Livezeanu

Prin Dna Cosma am aflat de adresa D-tale. Te întreb, cum ar fi, dacă ai veni în septembrie aici la noi în angajament pentru cîteva luni — să zicem pînă la iunie anul viitor.

Ai avea de cîntat Faust, Rigoletto, Butterfly *și event[ual]* Lohengrin *ori* Vasul fantomă *de Wagner. Care ar fi condițiile Dtale lunare garantate, se înțelege, de 8 ori pînă la 10 ori într-o lună.[?]*

Scanned with OKEN Scanner

Întreprinderea noastră română este modestă, dar sigură; lucrăm la formarea repertoriului în graiul românesc din răsputeri.

Am avut Aida *și* Traviata *cu succese deosebite de înscenare și redare în toate privințele. Orchestra este de 60 de persoane și e splendidă.*

Căutăm un Maestro bun, și ni s-a recomandat Dl Ferarra, pe care Dta îl cunoști. Fi-vei bun, să te pui cu Dsa în legătură — dacă e în Milano — și dacă ar primi un angajament la noi? Se înțelege să i se explice că artiștii și Opera e în formație și că i s-ar cere multă pacință și dragoste de lucru.

Dacă nu El, poate că s-ar găsi un altul, tot așa de bun și cu voința de a dispune de toată vrerea și știința lui, cît și de multă pacință — cum am zis — ca să se poată face din puțin, tot mai mult. Noi am avut aici pe Tango — de care s-a spus mult bine — dar ce păcat că nervozitatea lui extremă și un fel de autocrație absurdă — ne-a făcut să renunțăm la dînsul, numai ca să începem odată, căci, carul întreg se înfundase de tot. Am adus pe un altul mult mai modest și am urnit spre bine totul. Aș mai avea o rugăminte: de un vrednic regizor de scenă care să știe bine înscenările de Operă. Dacă ar ști nițel nemțește ori franceza, cu atît mai bine; dar și acesta să fie un om de muncă continuă și fără mofturi așa-zise artistice. Pe Maestrul îl am plăti 3000—4000 lei lunar, iar regizorul de scenă 2000—3000 lunar.

Și încă o a treia dorință:

D-ta fiind în Milano, ai putea să iei contactul cu Editorii Ricordi ori Bonzogno etc. pentru materialele de partitură orchestră bine tipărite și noi: Rigoletto, Gioconda, Bohema *etc. Care sînt condițiile lor?*

Cînd operele vor fi bine preparate și știute artistic, vom merge la București cu tot ansamblul d-aici în lunile de iarnă ori de primăvară. Statul nostru va garanta toată strămutarea la București.

Ne-ar trebui și un bun decorator de meserie și alte multe, pentru care va trebui să mergem la fața locului ca să tratăm. Scuză, Te rog, că ți-am vorbit de atîtea în graba gîndirii și a condeiului, ca să-ți faci o idee de cele ce ne animează și ne trebue.

Răspunde, Te rog, și dă-ne relații cît de precise, pentru care-ți mulțumim mult, și deosebit.

D. Popovici-Bayreuth

Directorul Operei Române
din Cluj (Transilvania)

Te rog, răspunde cît de curînd.

8 iulie 1920

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Cluj, 22 iulie 1920. — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată D-nă Cosma,

Am primit scrisoarea Dtale de la 15 iulie prin Dl Magda. Cu Italia vrem să stabilim o corespondență mai intensă și numai cînd va fi absolut nevoie, va pleca cineva d-aici. S-au făcut experiențe problematice cu trimiterea a atîtor Domni care nu erau deloc inițiați să aducă servicii reale instituției. S-a dat iama în fondurile acordate de Consiliul Dirigent și cine a vrut și cine n-a vrut și cine a știut și n-a știut s-a prelins la marea colivă !

Bietul Brediceanu gentil cum e, a fost motorul inconști[ent]' al acestor rele. Pînă azi încă nu s-a putut stabili conturile și agendele celor trimiși în străinătate.

De un cîrd de vreme așteptăm note care nu ne vin, la ce dracu am trimis mijlocitori direcți care n-au fost în stare să aducă cu ei notele și alte comenzi și nici să le grăbească venirea aici ? Numai de preumblare de colo, colo ?!...

Dumnezeu să-i înțeleagă că Dracu a renunțat. Și acum destul, și să vorbim de altceva.

În urma recom[andării] Dtale, am întrebat pe Livezeanu dacă ar veni la noi ? L-am rugat să intervină pe lîngă Ferrara ori ri, și să sondeze cam în ce condițiuni ar veni și numai dacă s-ar mulțumi să facă cu multă pacientă educația artistică a începătorilor noștri. O condiție grea de acceptat dacă n-ai răbdare multă și nervi de oțel. Ceva ce n-a avut Tango. Pe Livezeanu l-am mai rugat să ne dea relații de la Editorii muzicali din Milano. Sînt 2 săpt[ămîni] de cînd i-am scris, să vedem ce va răspunde. Sînt contra reprezentantului Penchas, Feder e tutti quanti. Aș dori să tratez direct cu Editorii și nu prin mijlocitori care sînt adevărații spoliatori patenți. Dta dacă pleci în Italia pentru costume, ai putea să ne faci legăturile necesare. Ne-ar trebui și un regizor versat într-ale scenei și să știe ceva nemțește ori franceza. Să cunoască bine„ il mestiere". Operile care le vom pune în studiu sînt: Faust, Butterfly, Rigoletto, Vasul fantomă *și poate mai tîrziu* Lohengrin, *dacă om da de o Ortrudă și Telramund.*

Primesc alianța spre muncă cu Dta și cred să învingem dificultățile care sunt mari. Un bun sfătuitor și întreprinzător „e una cosa rara".

Scrie-mi repede și cum gîndești asupra celor spuse și propuse. Eu plec la finele astei luni probabil la Mehadia dacă voi găsi loc.

Cu toată prietenia și salutări deosebite.

D. P.[opovici] B.[ayreuth]

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : Cluj, sîmb. 24/VII, 1920 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Mult Stimată Dnă Cosma,

În scrisoarea mea precedentă, am uitat să întreb, cînd vrei să pleci în Italia și cînd și ce ai vrea să cînți aici.

Repertoriul nostru va fi afară de Aida *și* Traviata *— care le-am dat —* Faust, Butterfly, Fliegende Holländer *și* Rigoletto *event[ual].*

Traviata a fost bine preparată și redată, n-ai vrea să reiai rolul Violetei, se înțelege românește. Rolul Margaretei este liric la început, dar apoi devine din ce în ce mai dramatic. Butterfly tot așa. În sfîrșit, am iscodi și am mai găsi ceva potrivit vocei.

În ce privește, acele cîteva angajamente din Italia de care vorbeam în precedenta scrisoare, poate că aș merge și eu la fața locului în Italia ; iar de nu, atunci — dacă Dta primești, vei trata D-ta dorințele și nevoile noastre.

Eu, în săpt[ămîna] viitoare merg la Buc[urești] și de acolo la 1 aug[ust] la B[ăile] Herculane, și fiind în apropierea Timișoarei, ne-am vedea și vorbi de toate ce ne interesează.

Cu Penchas nu intrăm în afaceri, că știu că ne-ar lua pielea de pe noi. Mai bine să tratăm direct.

Bună reculegere de vară și cu un sărut mînușița frumos, verabschiede ich mich ergebenst.

D. P.[opovici] B.[ayreuth]

Complimente Dlui Dr. !

Destinatar : LUCIA COSMA — Limba română
Locul și data : București, 2 sept. 1920 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

București, 2/IX, 1920

Mult Stimată Madame

Cosma,

Scrisoarea D-tale din 27/VII am primit-o abia azi din Cluj, de unde lipsesc de o lună. Hotărîsem să vin la Mehadia, dar un neajuns al rinichilor m-a țintuit în București unde a trebuit să rămîn sub supravegherea medicală. Acum mă simt ceva mai bine și mă gîndesc să plec la Cluj, numai dacă Min[isterul] de Finanțe mi-ar da o parte din subvenția Operei pe trimestrul curent. Difi-

cultăţile cu lipsa banilor în visteria Statului e un mare neajuns şi nu ştiu zău, cum va fi rezolvată. Minist[erul] Cultelor şi al Artelor a liberat mandantul de plată dar cel de Finanţe zice că n-au bani; puţinii bani care incurg în visteria Statului sînt luaţi de militari mai întîi şi întîi, apoi pe urmă ceilalţi, cum poate că e şi drept. Dar ce facem cu personalul sărman al Operei? Şi el trebuie să mănînce şi îmbrace! Poate că săptămîna asta să ajungem la o dezlegare a situaţiei penibile. Probabil că ne vom da în tîrguială cu Marmorosch-Blanc. Scrisoarea în Italia Dlui Livezeanu a fost expediată acum 2 luni şi pînă azi nici un răspuns. Dacă Maestrul Ferrara ar fi dispus să vină, am scăpa de calamitatea lipsei de diriginţi, numai va trebui să fie prevenit ca să nu creadă că va avea de a face cu artişti rutinaţi, ci cu începători, cu care trebuie să aibă mare pacienţă la studierea partiilor cu soliştii noştri. Munca lui ar fi intensă în toate direcţiile: soli, cor şi orchestră. Leafa ar fi maximul de 3500 lei lunar, garantată pe un an dacă Dînsul ar corespunde dorinţelor şi nevoilor noastre. Maeştri „geniali" nu ne trebuie, fiindcă noi încă nu putem să fim geniali, ci sîntem modeşti începători. Cu timpu[l], vom deveni ceva şi numai atunci vom însemna ceva şi ne vom adresa şi genialiştilor! Dar pînă atunci modeşti şi luare-aminte! Genialitatea lui Tango era să ne înnece cu pretenţiile lui absurde.

Cei d-aici de la Operă au croit-o în înţelesul larg al cuvîntului, de aceia vor face o nouă bancrută de care va merge pomina. De Ortrude şi Telramund şi corpul formidabil în 8 voci de multe ori nici nu-şi dau seamă că nu le-am făcut nici începutul unei educaţiuni corale, iar despre stilul declamatoric al dramei muzicale Wagneriene, nici că le trece prin gînd, ce fel de mîncare, este. Mă rog, ei prepară: Mefistofele *de Boito!* Lohengrin! *şi altele de calibru greu!*

Carmen şi Butterfly *au fost asasinate în stagiunea trecută. Noi vrem să ieşim cu* Faust, Rigoletto, Butterfly *şi* Vasul fantomă *de Wagner, de vom putea.* Rigoletto *(materialul) se găseşte şi la unguri şi la nemţi, cum s-ar găsi şi pentru* Faust, *dar este prea uzat, incomplet şi mînjit cu textele lor.*

Nouă ne trebuie material curat în care să adaptăm (în partiţia de orchestră) textul românesc. Opéra-comique la Maximilian, j'en doute! Opera-buffa, da, mai probabil, că e mai lesne: tirar giù alla buffa!

Cînd voi fi la Cluj, voi cerceta cazul Tămaşescu, şi-l voi rezolva cum va fi mai bine şi drept. Ce bine ar fi dacă ai veni Dta pe la Cluj, am discuta multe.

Cu deosebite şi distinse complimente,

D. Popovici-Bayreuth

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : Directorul Conservatorului de Muzică din București
Locul și data : România, Opera Națională Cluj, 9 sept. 1921

— Limba română
— Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Domnule Director,

Secretarul Dv. Dl. Faust Niculescu-mi comunică că examenele de admitere vor fi la 15 și 16 sept. c., pentru că examenele de admitere vor fi la 15 și 16 sept. c.

Pentru că sîntem în preajma deschiderei Operei, eu nu voi putea să asist la examenele din București.

Te rog pe Dta să mă înlocuiești. Dar, Te mai rog să nu se admită voci insuficiente cu deosebire în Clasa mea, și chiar să insistați în astă direcție.

N'aș vrea ca la o eventuală reluare a Catedrei, să găsesc Clasa ocupată cu voci slabe.

Mulțumind de atenția deosebită, rămîn al Dtale.

D. Popovici Bayreuth

Destinatar : LUCIA COSMA
Locul și data : Cluj, 20 sept. 1921

— Limba română
— Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Opera Națională Cluj

Cluj, 29/IX, 1921

Stimată Doamnă Cosma,

Amabila Dtale scrisoare mi-a făcut o deosebită plăcere. După căldura cu care pledezi despre vocea și știința Dlui Livezeanu, nu mai încape îndoială, că este ceva deosebit și tare am dori să vină și la noi, ca să stăm de vorbă și să chibzuim, ce ar voi și ar putea să ne spună și nouă.

Că ar dori să ne cînte numai italienește, ar fi întrucîtva posibil, cu toate că datoria viitorilor noștri artiști, ar fi să cînte într-o românească impecabilă și nu italienește ori în altă limbă care nu e a noastră, și nu ne este nici de un folos pentru cultura graiului nostru cîntat. Cum italienii și francezii nu admit să se cînte la ei acasă decît numai în graiul lor, tot așa trebuie și noi să insistăm cu folos, să punem stavilă cîntului străin, că numai așa vom perfecționa și înobila dicția cîntului nostru.

Am convingerea că Dta mă înțelegi bine și de aceea acest „autodafé" a credinței mele înaintea Dtale.

Da, opera noastră d-aici este bine, temeinic alcătuită și merge tot mai mult spre progrese îmbucurătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Misanscena noastră este superioară și poate să se întreacă cu teatrele de operă de seamă. Mîine avem premiera Samson și Dalila *de St. Saëns. Operă grea din toate punctele de vedere, totuși, osteneala tuturora, dela soliști, cor, orchestră și scenariu, va avea răsplata meritată. Păcat că nu ești aici, cred că ai avea o deosebită plăcere văzînd și ascultînd munca tuturora. Și acum revin la Dl. Livezeanu ; îl invit să treacă pe la noi și vom sta de vorbă. Aș dori să ne cînte* Tannhäuser, *care-l avem în repertoriu, mai ales că-mi spuneți că va cînta pe* Tristan *la Palermo. Cine cîntă pe* Tristan, *sigur că trebuie să aibă în repertoriu și pe* Tannhäuser. *Mai avem în repertoriul nostru :* Faust, Traviata, Cavalleria, Aida *și vom avea în curînd* Bohema *și* Tosca, *iar în primăvară* Lohengrin *și* Carmen.

Duminică plec la București pentru cîteva zile și săptămîna viitoare sînt iar în Cluj.

Primiți, Vă rog, odată cu mulțumirile mele și expresia simțămîntului deosebit care Vi-l păstrez.

D. Popovici-Bayreuth

Destinatar : JENY CIOLAC — Limba română
Locul și data : Cluj, 5 noiembrie 1921 — Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Abia acum, după atîta amar de vreme vă trimit cîteva cuvinte de scuză de tăcerea mea îndelungată.

Fi-voi îngăduit să cer iertare de astă întîrziere atît de condamnabilă ? Nu știu : totuși mă Va apăra înnaintea Dtale împovărata mea ocupație, care nu-mi dă destul răgaz, să răspund la timp atîtor întrebări și cercetări binevoitoare. Mai întîi mulțumesc mult pentru distincția acordată „mutrei" mele !

Vă spun drept că nu se aștepta să ocupe un loc așa de frumos în preajma Matale. Sărut mînuțele care au purtat imaginea unui pribeag — cum'i zic eu — la o încadrare plăcută ochiului. Fotografia Dtale e bună, totuși, îi lipsește acel ceva și mult care e legată de personalitatea distinsă care o are înaintea minții și privirii mele. Sper că voi primi una mai apropiată de gîndul meu.

Mulțumesc drei J. Radovici cît și dlui. C. Rădulescu care au adăugat și numele Dlor pe cartolina italiană. M'am bucurat de aceea „allegria delirante" la care cu toții au luat parte. Și noi am sărbătorit aici pe francezi cu un program de compoziții ale autorilor lor. Au fost neașteptat plăcut surprinși de a asculta într'un oraș, pînă atunci necunoscut de ei, Operele maeștrilor : Gounod, Berlioz și Bizet.

Și reprezentația... Samson și Dalila *a fost un triumf adevărat în ziua de 13 oct[ombrie]. Alăturat Vă trimit o programă pe mătasă care a fost imprimată...*

Scanned with OKEN Scanner

Deunăzi am avut premiera Bohema *care a fost o sărbătoare pentru artiști și punerea în scenă. Acum mergem spre* Tosca *și* Lohengrin *care o să|ne dea mult de lucru.*

Păcat că nu putem să arătăm craiovenilor tainele noastre artistice. Sper că la primăvară să mergem spre Iași — Cernăuți — Chișinău și, de vom avea timpul trebuincios, și la București.

„Sed nunc veniam ad fortissimum" zice nu știu care autor latin. Și acest fortissimo e Dra. Roza, ocrotita Matale.

Cu iuțeală mare a debutat în Faust *(Siebel) și în* Traviata *(Flora), roluri mici, dar pe care le-a redat cu o deosebită dicțiune. Iată o fată care are înăscut acel „nu știu ce" al scenei, și care o va ajuta mult de tot în carieră.*

Acum studiază pe Lola în Cavalleria *și pe Magdalena în* Rigoletto, *pe care sînt sigur că le va reda cu succes.*

După care vom căuta să-i încredințăm și un rol mai mare.

Cu sărutări de mînușițe și expresia simțimintelor deosebite de la al Matale.

D. P.[opovici] B.[ayreuth]

[Pe margine p. 1].

Vă rog transmiteți complimente distinse Dlui Ciolac.
Cînd ne veniți la Cluj ?

Destinatar : JENY CIOLAC, CRAIOVA — Limba română
Locul și data : Cluj, 29 octombrie 1923 — Ms. autograf în cerneală
Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Multă Stimată Doamnă Ciolac,

Printr'un șir de împrejurări, abia azi pot să stau cîteva clipe de vorbă cu Dta. Aproape tot sept. și oct. am lipsit d'aici în interes de serviciu, la București, pentru Opera noastră, care duce un trai chinuit — cum chinuite sînt toate instituțiile noastre de Cultură ale minții și sufletului. Poate că vor veni și zile mai senine că altfel nu putem să mergem spre binele dorit.

Dumnezeu ne lumineze calea așa de întunecată în care bîjbăim acuma.

La Govora nu m'am mai dus anul ăsta, am fost la Sîngeorz, în ținutul Bistriții, aproape de Bucovina și Moldova.

Ș'acolo destul de scump ca în toată lumea, dar și murdar cum nu prea e în lume. Păcat, că aerul și apa minerală pentru stomac sînt de o bunătate rară.

Poate că Dl Bobescu v'a explicat „de travers" nevenirea mea la Craiova. Eu, neprimind o știre hotărâtă, la acele examene, nu puteam să vin „ni-sam, ni-tam", acolo unde nu eram așteptat. Vom căuta în viitor ca acest „malentendu", să-l îndreptăm.

Scanned with OKEN Scanner

Pe cît am aflat, Concursul de Canto p[entru] catedra de la Iași a fost amînat, nu știu din care cauză.

Pentru Dna N. eu nu-i aduc de loc „un bon petit mot avantageux" cum zici Mata ; iar de va reuși numai prin sprijinul Direcției și nu a propriilor ei științi (sic), cu atît mai rău pentru Conservatorul (!) d-acolo.

Părerea mea e totuși ca Dta să te prezinți la concurs și să evidențiezi ce știm, trebuie să lupți cu îndîrjire și să nu te dai învinsă unei clici interesate. Eu nu fac parte din Comisiune și nici n-aș putea să mă duc la Iași — mi-ar fi greu de tot, mai ales că am mult de lucru aici. Pentru locul Dnei L.P. nu este încă nimic decis aici. Ministerul n-a spus încă nimic.

Dacă Dna N. ocupă catedra de la Iași, și se duce de anul nou acolo, atunci voi stărui ca Dta să-mi ții locul — cît timp ?... asta n-o pot ști nici eu ; că scîrbit de murdăriile d-aici și de neajunsurile ce se fac Operii, lesne s-ar întîmpla să zic „valet !" acestui loc și să mă reîntorc în București.

De altfel poate ca peste cîteva zile înainte de 8 Novembrie voi trece prin Craiova, unde, cum știu, fata mea va juca în teatrul d-acolo.

Vă rog însă, să nu-i comunicați astă intenție. Și atunci vom avea prilejul să stăm mai mult de vorbă și să desbatem toate în larg. Osebite complimente soțului, iar Matale o prietenească salutare și strîngere de mînă.

D. Popovici Bayreüth

Destinatar : M. C. IONESCU-FULGER
GALAȚI
Locul și data : București, 16 august 1921

— Limba română
— Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Scumpul mei copil !

Cuvintele îmi lipsesc de a-ți exprima profundele mele mulțumiri — în locul ființei mult adorate — V. Alecsandri — pentru reînvierea lucrărilor sale !

Eu aștept să-ți ajut mult cu memoria mea — dar trebuiește să fim alături ore întregi. Și se va lămuri chestiunea... Relativ la vol. I, Balade, și vol. III, Romanțe, te rog, fii puțin îngăduitor, că le aduc din Lipsca. Eu stau la Sinaia, cum ți-am spus, la Radivan, cînd ne-am văzut prima dată.

Pentru moment, salve.

Vulpian

16 august, 1921
București, post-restant

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : D. G. KIRIAC — Limba română
Locul și data : Lugoj, la 2 aprile 1926 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Dragă Kiriac,

În fine ajunserăm în vacanța Paștelor, cînd mai liber întrucîtva — mai pot să ies și eu în lume, dacă nu altcum, încai scriind cîte o scrisoare. Iată-mă sosit la tine, și îți zic atît ție cît și Doamnei Kiriac [...] sărbători fericite !... în casa voastră proprie !... să aveți noroc de ea și să o stăpîniți mulți ani în sănătate și fericire deplină. Mă bucur de casa voastră, fiindcă știu ce înseamnă a fi chiriaș, și mă bucur mai ales că ai binemeritat-o.

Cu bucuria Casei să intrăm în chestia jubileului[1] *de 25 ani. Hotărît se cade să-l țineți. Aceasta nu numai din punctul de vedere restrîns al vostru ca societate corală, ci mai mult din punctul de vedere al propagandei culturale peste întreaga țară. Aici atît guvernul cît și capitala trebuie să aducă jertfe și mult interes pentru acest jubileu menit să înflăcăreze inimile întregei țări pentru cîntecul românesc atît de ignorat pînă acum de cei mai mulți.*

Spre scopul acesta, Guvernul va trebui, dacă nu gratuit, dar cel puțin 75 la sută să reducă prețul trenurilor cu vagoane de persoane. *Iar Primăria Capitalei București să se îngrijească de locuințe agreabile și de alimentarea cîntăreților pe lîngă un preț cît se poate mai ieftin. Pe lîngă taxa ce o va solvi fiecare cîntăreț — poate și Primăria mai da ceva, ș-apoi și Statul. Astfel am da toți frățește : cîntăreții vor da bani, oboseală și cîntare, iar Primăria și Statul numai bani și confort. Terminul să se fixeze cam pe la începutul lui septembrie pînă sînt internatele libere. Să luați legătură cu Guvernul cît de curînd, pentru ca să se facă avizul, iar corurile să aibă timp de pregătire.*

Ediția de una mie exemplare a celor zece coruri pe care le-ai văzut, am vîndut-o cu 25.000 lei la „Scrisul Românesc" din Craiova. Ei le vînd cu 100 lei bucata, deci restul de 75.000 lei este al lor : eu 25.000 lei, iar ei 75.000 lei.

Poftindu-ți atît ție cît și Stim. Doamne Kiriac încă odată sărbători fericite, te rog primește salutul prietenului tău.

I. Vidu

---

[1] Jubileul de 25 ani ai Societății corale „Carmen" din București, al cărui dirijor era D. G. Kiriac.

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : IONESCU-FULGER — Limba română
Locul și data : Sibiu, 3-I-1927 — Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Dragă Prietene Fulger !

Mi-ai făcut o plăcută surprisă cu cartea a II-a din „Colecțiunea de cîntece" ce ai publicat. Regret însă că nu am și pe I, pe care nu mi-ai trimis-o cînd ai publicat-o. Cartea e cu îngrijire tipărită și alegerea tot așa. Totuși nu sînt toate populare și unele cu cuvinte ca „amorezat" etc. nu cred că ar avea loc în astfel de broșuri bune. Prin acestea, cari sînt un product hibrid orășenesc sau sub influența pieții de cazarmă de la orașe, frumusețea strălucitoare a celorlalte, cele veritabile, sufere încîtva. La o eventuală nouă ediție desigur le vei elimina. Am găsit apoi la pag. 30 „Doina" care cred că rău ai făcut că ai mai reînviat-o...

Melodia „Tot ți-am rîs" am întîlnit-o și eu pe cor de bărbați, iar Vidu, după cît știu, a luat-o sub titlul „Dragă și iar dragă" și ceva mai cu sucituri.

Ar putea tot așa lipsi și „Gaudeamus" care e prin excelență nemțesc și cu felul nostru de a trăi ca studenți nu are nimic comun. Doar brașovenii îl mai susțin la noi. „Știi mîndro" nu am cunoștință să o fi utilizat și Vidu. Doar atîta e comun : refrenul „Lugojano", încolo nici în clin nici în mînecă cu Lugojana lui Vidu. E o melodie auzită de mine de la elevii mei din seminar aici. Textul 3 și 4 sînt și ele tot de mine făcute. De cumva o are și Vidu, sînt f. curios a o cunoaște.

De sigur că ar fi bine dacă ar fi și melodiile, dar din motivele f. corecte ce le indici în prefață, e f. greu. Totuși cred că ai putea face următorul lucru : să indici : „Muzică pentru cor de bărbați" (Mixt etc.) „p[entru] voce și pian", în „cartea" cutare de (numele, locul și anul apariției unde le cunoști) și chiar localitatea unde trăiește autorul, dacă el e în viață. Toate acestea ar aduce mari servicii, ușurînd celor doritori de a le avea să ajungă în posesiunea lor. Aceste îmbunătățiri și întregiri cred că le poți face, cel puțin în parte, fără a mări extensiunea și costul tipăritului.

Te felicit pentru ideea bună cît și pentru selecția mare și tipărirea cu atîta grijă și frumos a acestei broșuri și te rog să nu-mi iei micile mele observații în deșert. Le-am făcut cu dorința exclusivă de a contribui și eu încîtva la perfecționarea și mai desăvîrșită a acestor publicații foarte folositoare, chemate să izgonească din librării toate publicațiile de cîntece, arii, cuplete și cîte alte prostii nu numai de tot murdare, dar și triviale, deci indirect imorale, ci și tipărite fără nici o grije de limbă, etc., etc. Îți mulțumesc încă o dată și te rog să primești salutările mele prietenești.

Timotei Popovici

N-ai mai dat de atîta vreme nici un semn ! De la „Armonia" din Brăila primesc regulat toate programele concertelor ei. De asemeni și de la alte soc. corale din partea aceea.

Scanned with OKEN Scanner

Destinatar : Către „CVARTETUL TEODORESCU“
Locul și data : București, 19 octombrie 1955

— Limba română
— Ms. autograf în cerneală

Colecția : Prof. Dr. Dan Smântânescu

Modul strălucit în care V-ați achitat aseară de execuția „Cvartetului“ meu „nr. 3“ a făcut dintr-un simplu „cenaclu“ un eveniment de neuitat.

Ați dat probă de stăruință pînă la eroism, de răbdare pînă la cea mai înaltă artă, lucruri cu care ați depășit cu mult interesul pe care-l implica obiectul sarcinei ce v-o luarăți.

Nu pot să-mi arăt mulțumirea și recunoștința altfel decît rugînidu-vă să acceptați dedicația lucrării căreia i-ați dat viață și, în acest sens, i-ați imprimat un drept la existență durabilă.

Al dv.
Dimitrie Cuclin

București, 19 octombrie 1955

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

		Pag.
NICOLAE CĂLINOIU	— *Unele probleme actuale privind activitatea de creaţie şi de difuzare a muzicii româneşti*	5
HRISANTA PETRESCU	— *O sistematizare posibilă a principiilor simfonismului contemporan românesc* . . .	21
GRIGORE CONSTANTINESCU	— *Unitatea de concepţie a ciclului în operele lui Doru Popovici*	49
OCTAVIAN LAZĂR COSMA	— *Dramaturgia operei contemporane româneşti.* „Amorul doctor" *de Pascal Bentoiu* . . .	55
VIOREL COSMA	— *Melodii inedite pe texte din culegerea* „Poesii populare ale Românilor" *de Vasile Alecsandri (1866)*	113
ELISABETA DOLINESCU	— *Un manuscris muzical inedit de la 1871* .	161
SEBASTIAN BARBU-BUCUR	— *Elemente teoretice la Filotei sin Agăi Jipei — Gramatica muzicală*	175
ELENA ZOTTOVICEANU	— *Un compozitor italian la Alba-Iulia în secolul al XVI-lea*	231
ALFRED HOFFMAN	— *Integrarea în viaţa artistică a tînărului solist*	249
VLADIMIR POPESCU-DEVESELU	— *Cîntăreţi români — Maria de Sany* . . .	269
IANCA STAICOVICI	— *Noi date asupra prezenţei compozitorului George Enescu în Statele Unite ale Americii*	283
TUDOR MISDOLEA	— *O teorie asupra formalizării matematice a categoriilor sintaxei muzicale şi a procesului de creaţie muzicală în genere* . . .	315
DRAGOŞ TĂNĂSESCU	— *Sistematizarea tehnicii pianistice polifonice*	337
MIRCEA DAN RĂDUCANU	— *Unele aplicaţii ale ciberneticii în predarea pianului*	345
ILSE L. HERBERT	— *Violoncelul acompaniator. Istoric şi pedagogie*	351
DAN SMÂNTÂNESCU	— *Scrisori inedite ale unor muzicieni români*	365

Scanned with OKEN Scanner

În Editura muzicală au apărut următoarele volume de STUDII DE MUZICOLOGIE:

Volumul 1 (1965)

Vasile Tomescu — *Cuvînt înainte*; G. Breazul — *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice*; C. Brăiloiu — *Ritmica copiilor*; I. D. Petrescu — *Aspecte şi probleme ale muzicii bizantine medievale*; Z. Vancea — *Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte româneşti din secolul XIX*; P. Bentoiu — *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*; V. Tomescu — *Specificul concepţiei şi diversitatea de stiluri în muzica românească*; Şt. Niculescu — *Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina „Simfoniei de cameră"*; E. Comişel — *Constantin Brăiloiu — Noţiuni liminare*; W. G. Berger — *Moduri şi proporţii*; N. Parocescu — *Despre particularităţile limbajului muzical şi ale educaţiei estetice prin muzică*; V. Cosma — *Mărturii arheologice asupra vieţii muzicale de pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive şi a sclavagismului*; Gh. Ciobanu — *Elemente muzicale vechi în creaţiile populare româneşti şi bulgăreşti*; A. Hoffman — *Interpretări variate ale „Concertului nr. 1" de Franz Liszt.*

Volumul II (1966)

T. Ciortea — *Sonata a III-a pentru pian şi vioară de George Enescu*; O. L. Cosma — *Leitmotivele tragediei lirice Oedip*; C. L. Firca — *Implicaţii estetice şi de stil ale limbajului instrumental în creaţia lui George Enescu*; T. Mîrza — *Cadenţe modale finale în cîntecul popular românesc*; P. Bentoiu — *Mihail Jora*; Th. Balan — *Constanţa Erbiceanu*; D. Smântânescu — *Noi contribuţii la biografia lui Alexandru Flechtenmacher*; G. Bălan — *Muzicianul ca gînditor*; V. Bickerich — *Muzica de orgă în România*; L. Rusu — *Perspective şi preocupări teoretice în istoria muzicii româneşti*; Gr. Bărgăuanu — *Unele probleme ale învăţămîntului muzical preşcolar.*

Volumul III (1968)

Gheorghe Firca — *Muzicologia contemporană şi problemele limbajului muzical*; Vasile Herman — *Aspecte modale în creaţia românească contemporană*; Gheorghe Ciobanu — *Folclorul orăşenesc*; Traian Mîrza — *Simetria de oglindă în folclorul românesc*; Constantin Bugeanu — *Pelléas et Mélisande — analiza formei*; P. P. Gogan — *Enescu şi Academia — documente inedite*; Vasile Mocanu — *Ecoul operei poetice şi dramatice a lui Vasile Alecsandri în muzica românească din Transilvania.*

Scanned with OKEN Scanner

Volumul IV (1968)

Cuvîntul de deschidere al Președintelui Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, Ion Dumitrescu (trad. în l. franceză) ; Cuvîntul de salut al Vicepreședintelui Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Virgil Brădățeanu (tradus în limba franceză) ; Zeno Vancea — *George Enescu — muzician umanist* (tradus în limba franceză) ; Claude Rostand — *Georges Enesco et ses contacts avec la France* ; Tudor Ciortea — *„Sonata III pentru pian și vioară" și unele principii ale creației muzicii de cameră la George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Erich Schenk — *Zu Enescu Wiener Lehrjahren* ; Vasile Tomescu — *George Enescu și cultura muzicală românească* (tradus în limba franceză) ; Ștefan Niculescu — *George Enescu și limbajul muzical din secolul XX* (tradus în limba franceză) ; Romeo Ghircoiașiu — *Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Irving Lowens — *Enescu Holographs in the Library of Congress* ; Sigismund Toduță *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; M. S. Druschin — *„Oedip" Djorje Enescu, i problemî operî veka* ; Ada Brumaru — *Particularități ale stilului vocal în creația lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Dimitîr Zenghirov — *Djorje Enescu, i Balcanscaia Musicalnaia cultura v mirovom aspecte* ; Adrian Rațiu — *Principiul ciclic la George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Gheorghe Firca — *Conceptul modal în muzica lui George Enescu* (tradus în limba franceză) : Wilhelm G. Berger — *Componente ale stilului instrumental de cameră în muzica lui George Enescu* (Perioada 1899—1920). Cu referire la „Octuorul op. 7" și „Cvartetul op. 22 nr. I" (tradus în limba franceză) ; Jiři Vysloužil — *L'origine, l'apparition et la fonction du quart de ton dans l'oeuvre de Georges Enesco* ; Octavian Lazăr Cosma — *Dramaturgia leitmotivelor în „Oedip"* (tradus în limba franceză) ; Boris Kotliarov — *George Enescu și cultura muzicală sovietică* (tradus în limba franceză) ; George Manoliu — *George Enescu gînditor și poet al viorii* (tradus în limba franceză) ; Clemansa Firca — *Heterofonia în creația lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Cornel Țăranu — *Trăsături ale simfonismului lui Enescu* (tradus în limba franceză) ; Alfred Hoffman — *Stadiul actual al cercetărilor privind viața și opera lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Gheorghe Costinescu — *Unele trăsături caracteristice ale stilului componistic de maturitate al lui George Enescu în lumina „Cvintetului pentru două viori, violă, violoncel și pian, în la minor, op. 29"* (tradus în limba franceză) ; Dumitru Bughici — *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu* (tradus în limba franceză) ; Discusions — Discours de clôture des travaux du Symposium pronocé par le Secrétaire de l'Union des Compositeurs de R. S. Roumanie, Vasile Tomescu.

Volumul V (1969)

Petre Brâncuși — *Muzica românească de azi — Sinteze și perspective* ; Theodor Balan — *Florica Musicescu* ; Pavel Apostol — *Muzica — proces de cunoaștere* ; Ștefan Niculescu — *Eterofonia* ; Emilia Comișel — *Genurile muzicii populare românești — Doina* ; Eugenia Cernea — *Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular din Bihor și Valea Almajului* ; Nicolae

Scanned with OKEN Scanner

Parocescu — *George Breazul educator* ; Luminița Vartolomei — *Procedee polifonice în Invențiunile la 2 și 3 voci de Bach ;* Ștefan Lakatos — *Concerte Enescu la Budapesta* ; Meline Poladian-Ghenea — *Elena Asachi* ; Viorel Cosma — *Manuscrise muzicale românești în Biblioteca Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.*

Volumul VI (1970)

Gheorghe Firca — *Asupra unui principiu de variație specific creației contemporane românești* ; Grigore Panțîru — *Școala muzicală de la Putna* ; Gheorghe Ciobanu — *Muzica bizantină* ; Sebastian Barbu-Bucur — *Monumente muzicale :* Filotei Sin Agăi Jipei — *Prima psaltichie românească cunoscută pînă acum* ; Emilia Comișel — *Contribuție la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare.* Melodii cu refren : cîntecul propriu-zis ; Eugenia Cernea — *Doina din nordul Transilvaniei* ; Gemma Zinveliu-Donea — *Ani de ucenicie muzicală reflectați în corespondența lui Anton Pann și George Ucenescu* ; Meline Poladian-Ghenea — *O lucrare necunoscută din creația enesciană : opera neterminată „La fille de Jephté ;* Viktor Bickerich, Norbert Petri — *Johannes Brahms în Transilvania ;* Nicolae Brînduș — *Valențe, grade și puteri libere* ; Luminița Vartolomei — *Evoluția semiografiei în muzica românească contemporană.*

Volumul VII (1971)

Vasile Tomescu — *Criterii și sensuri ale originalității în muzica românească* ; Octavian-Lazăr Cosma — *Orizonturi și confruntări* ; Romeo Ghircoiașiu — *Tradiții ale cîntecului patriotic* ; Tiberiu Alexandru — *Sensuri și valori ale etnomuzicologiei românești* ; Doru Popovici — *Prezența tematicii istorice și patriotice* ; Gheorghe Firca — *Direcții în cercetarea muzicologică* ; George Sbârcea — *Activitatea muzicală de amatori* ; Ada Brumaru — *Arta interpretativă și spiritul contemporan* ; Traian Mîrza — *Obiceiuri folclorice* ; Grigore Bărgăuanu — *Educația muzicală* ; Eugenia Cernea — *Aspecte ale cîntecului muncitoresc revoluționar* ; Rodica Oană-Pop — *Semnificații social-patriotice în creația de operă și balet* ; Mihai Cozmei — *Însemnări despre mesajul militant în creația corală* ; Cristian Ghenea — *Rolul social-educativ al muzicii* — Antologie de texte.

Volumul VIII (1972)

Ion Dumitrescu — *Uniunea compozitorilor în întîmpinarea aniversării Republicii* ; Dr. Vasile Tomescu — *Contribuții la portretul unui „Homo musicus" contemporan* ; Zeno Vancea — *Libertatea de creație și responsabilitatea socială a compozitorului* ; Corneliu Dan Georgescu — *O noțiune cu înțelesuri profunde : libertatea de creație* ; Nicolae Călinoiu — *Unele probleme actuale privind creația și spectacolul de operă, operetă și balet* ; Octavian Lazăr Cosma — *Istoricul unui cîntec patriotic : „Mama lui Ștefan cel Mare"* ; Wilhelm Georg Berger — *Structuri sonore și aspectele lor armonice* ; Ștefan Niculescu — *Analiza fenomenologică a tipurilor fundamentale de fenomene*

Scanned with OKEN Scanner

sonore și raporturilor lor cu eterofonia ; Anatol Vieru — *În domeniul formei muzicale* ; Vasile Herman — *Gîndirea modală autohtonă oglindită în „Triplul concert" de Paul Constantinescu* ; Gheorghe Firca — *Criterii de stabilire a unei tipologii în armonia modală* ; Liviu Rusu — *O pagină de armonie beethoveniană : „Malinconia" din Cvartetul în Si bemol major, op. 18, nr. 6* ; Traian Mîrza — *Ritmul orchestic (de dans) — un sistem distinct al ritmicii populare românești* ; Constantin Zamfir — *Despre obîrșia și filiația unor melodii de doină* ; George Sbârcea — *Realizări și orientări ale muzicii ușoare românești de la începuturi pînă astăzi.*

Volumul IX (1973)

Viorel Cosma — *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană a secolelor XVIII și XIX* ; George Bălan — *Tradiție, inovație, sinteză* ; Dorian Varga — *O operă monumentală a muzicii de cameră : Cvartetul în mi bemol major, op. 22, nr. 1 de George Enescu* ; Gheorghe Ciobanu — *Vechimea genului cromatic în muzica bizantină* ; Gabriela Ocneanu — *Originea modurilor medievale. Relațiile lor cu muzica antică greacă* ; Dinu Ciocan — *Aplicații ale matematicii în cercetarea muzicologică* ; Sebastian Barbu-Bucur — *Naum Rîmniceanu* ; Gemma Zinveliu — *Contribuții la cunoașterea activității lui G. Dima și C. Porumbescu la Brașov* ; Titus Moisescu — *Constantin Dimitrescu în lumina unor documente inedite* ; Theodor Balan — *Scoarța cerebrală și muzica* ; Ghizela Sulițeanu — *Introducere în psihologia folclorului muzical* ; Emilia Comișel — *Folclorul în România secolelor XVII și XVIII* ; Jacques Bouët — *Les violonistes et l'éxécution violonistique dans le milieu de tradition orale roumain (essai)* ; Leib Nachman — *Structura acordică cu sensibile, polimodalism și politonalism în creația muzicală românească* ; Francisc Laszlo — *Contribuții la studiul formei de sonată la Mozart* ; Grigore Constantinescu — *Recitativul în opera Falstaff de Verdi.*

Volumul X (1974)

ASPECTE ȘI PROBLEME ALE MUZICII ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

Vasile Tomescu — *Istoria patriei, izvor de inspirație în muzica noastră contemporană* ; Petre Brâncuși — *Sentimentul patriotic în muzica românească contemporană* ; Octavian Lazăr Cosma — *Perspectiva diacronică a muzicii românești contemporane* ; Viorel Cosma — *Cîteva aspecte ale pătrunderii muzicii românești în lexicografia mondială actuală* ; Ovidiu Varga — *Originalitate națională și modernitate* ; Herald Müller — *Elemente de definire a valorii în sistemul cunoașterii artistice* ; Constantin A. Ionescu — *Psihologia configurației și unele cercetări experimentale asupra muzicalității* ; Petre Lefterescu — *Aspecte ale formării muzicianului interpret. Principii contemporane în psihologia procesului învățării.*

STUDII—ANALIZE:

Mircea Dan Răducanu — *Concertul pentru pian și orchestră de Paul Constantinescu — de la structură la interpretare* ; Gheorghe Firca — *Tehnica de variație și structura armonic-contrapunctică în Divertismentul rustic de Sabin Drăgoi* ; Hans Peter Türk — *La 100 de ani de la naște-*

Scanned with OKEN Scanner

rea compozitorului transilvănean Paul Richter (1875—1950) ; Carmen Antoaneta Stoianov — *Miorița în creația a trei compozitori români contemporani : Paul Constantinescu, Anatol Vieru și Sigismund Toduță ;* Nicoleta Ulubeanu — *Modalități de valorificare a folclorului în creația lui Mihail Jora* ; Grigore Constantinescu — *Aspecte ale comediei muzicale românești ilustrate de opera „Amorul doctor" de Pascal Bentoiu* ; Constantin Catrina și Mihai Manolache — *Școală și dascăli de psaltichie în scheii Brașovului* ; Sebastian Barbu Bucur — *Ioan sin Radului Duma Brașoveanu* ; Gheorghe Ciobanu — *Capriciul de B. Romberg și cîntecul moldovean Mititica* ; Rodica Mateescu — *Documente inedite despre Alexandru Berdescu* ; Viorica Dan — *Un cronicar al vieții muzicale românești din secolul trecut : Grigore Ventura* ; Emilia Comișel — *Plurifuncționalitatea unor genuri folclorice* ; Cristina Rădulescu — *Criterii de analiză structurală a melodiei cu referire la cîntecul popular* ; Francisc László — *Geneza Trioului cu pian la Mozart.*

Redactor :
VASILE ȘIRLI

Tehnoredactor :
CARMINA CIZER

Bun de tipar : 26.12.1975. Coli tipar : 25,50
Tiraj : 710 exemplare

Tiparul executat sub cd. 451 la I. P. „Filaret", Str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, București, Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

E&S

NICOLAE CĂLINOIU

HRISANTA PETRESCU

GRIGORE CONSTANTINESCU

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

VIOREL COSMA

ELISABETA DOLINESCU

SEBASTIAN BARBU-BUCUR

ELENA ZOTTOVICEANU

ALFRED HOFFMAN

VLADIMIR POPESCU-DEVESELU

IANCA STAICOVICI

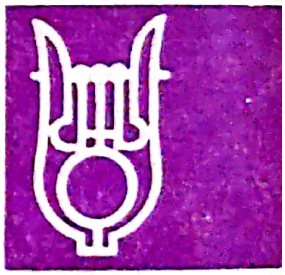
TUDOR MISDOLEA

DRAGOȘ TĂNĂSESCU

MIRCEA DAN RĂDUCANU

ILSE L. HERBERT

EDITURA MUZICALĂ



Lei 28

Scanned with OKEN Scanner